



Intimisme et identité dans l'œuvre picturale de Santiago Rusiñol i Prats, peintre catalan (1861-1931)

Stéphanie Mateu

► To cite this version:

Stéphanie Mateu. Intimisme et identité dans l'œuvre picturale de Santiago Rusiñol i Prats, peintre catalan (1861-1931). Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III; Universitat de Barcelona, 2015. Français. NNT : 2015MON30066 . tel-01320038

HAL Id: tel-01320038

<https://theses.hal.science/tel-01320038>

Submitted on 23 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'**Université Paul Valéry Montpellier**

Préparée au sein de l'école doctorale **58 – LLCC**
Langues, Littératures, Cultures, Civilisations
Et de l'unité de recherche **IRIEC**
Institut de Recherche Intersite en Études Culturelles

Spécialité : **Études Culturelles**

Présentée par **Stéphanie MATEU**

**INTIMISME ET IDENTITÉ DANS L'ŒUVRE
PICTORALE DE SANTIAGO RUSIÑOL I
PRATS, PEINTRE CATALAN (1861-1931)**

Soutenue le 12 décembre 2015 devant le jury composé de

Madame Catherine BERTHET-CAHUZAC	Directrice de thèse
Maître de Conférences, HDR	
Université Paul Valéry Montpellier	
Monsieur Jordi CASASSAS I YMBERT	Codirecteur de thèse
Professeur à l'Université de Barcelone	
Madame Mireia FREIXA	Rapporteur
Professeur à l'Université de Barcelone	
Monsieur Bernard BESSIÈRE	Rapporteur
Professeur à l'Université d'Aix-Marseille	
Monsieur Joan PEYTAVI DEIXONA	Examineur
Professeur à l'Université de Perpignan Voie Domitienne	
Directeur adjoint de l'Institut Franco-Catalan Transfrontalier	
Madame Vinyet PANYELLA	Experte invitée
Directrice du <i>Consorci del Patrimoni de Sitges</i>	
Musées de Sitges	

*À la mémoire de ma maman Mary,
de mon grand-père Ernest
et de Susi.*

Résumé et mots clé

Ce travail de recherche met en perspective la trajectoire picturale de Santiago Rusiñol i Prats (1861-1931) afin de révéler les traces de la socialité, à l'aide de la méthode analytique qu'offre la sociocritique. Ces tensions sociales ne sont pas reflétées dans le texte culturel, mais sous-tendent sa structure. La lecture sémiologique de ses œuvres picturales, surtout de ses œuvres intimistes et de ses jardins, permettent de détecter la présence des référents culturels communs à la mémoire collective catalane dans ses tableaux. Tenter de saisir cette nouvelle lecture de ses œuvres implique une étude approfondie dans le passé et donc, dans l'héritage socio-historique et culturel que reçoivent les individus en Catalogne, afin de débusquer par la suite l'idéologique présent structurellement, et transmis de manière non-consciente par l'artiste.

Un aspect de la société catalane présent à tous les niveaux va être retranscrit dans la production artistique de Santiago Rusiñol : il s'agit de l'intimisme comme valeur de construction identitaire basée sur l'idée de l'importance de l'environnement domestique catalan, mais également, à un niveau davantage émotionnel, sur l'idée du « bien chez soi », sans pour autant signifier un repli sur soi, mais plutôt en célébrant la vie *casolana*¹ comme symbole et rappel de la figure de l'homme catalan *pagès*², empli de sagesse et en communion avec sa terre. Comprendre la dimension de l'intime dans l'imaginaire collectif catalan implique une recherche tant au niveau de la valeur et des types de foyers et de familles (au sens large) en Catalogne, mais également de déterminer un cadre théorique pour délimiter une définition de « l'intime » en art assez stable pour pouvoir comprendre les interrelations entre la valeur sociologique de l'intimisme en Catalogne et/ou à Barcelone, et son apparition sous-jacente dans l'œuvre picturale.

Ce concept d'intimisme est donc décelable dans l'art de Santiago Rusiñol, qui parvient à l'exprimer tout en ayant importé, avec son acolyte Ramon Casas, les traces de l'impressionnisme parisien lors de leur séjour à la fin des années 1880. Force est de constater que ce flux artistique, provenant de Paris et ayant subi une métamorphose au travers de la main de ces artistes étrangers, est reçu par un public, qui parachève l'œuvre

¹ Domestique

² Paysan

avec son regard. La problématique alors consiste en l'analyse du transfert de cet art vers l'œil du spectateur barcelonais, puis il s'agit de déceler si cet art prend un caractère emblématique, mais aussi revendicatif. Pour cela, la sémiologie visuelle est un outil d'analyse qui permet de dévoiler les signes qui convergent et créent un sens propre au contexte de la société catalane. Le but de l'œuvre dépasse alors celui de la simple contemplation pour devenir explicitement signifiante, à travers notamment l'apparition d'intertextes dans les œuvres qui résonnent dans la conscience collective catalane. L'artiste est alors un passeur : un passeur d'images, un passeur de messages, d'idées, un passeur qui secoue la société toute entière afin de la révolutionner et de la faire renaître. Par là-même, il accélère le processus d'évolution de cette dite société. Le fil du raisonnement nous conduira donc en toute logique à la question de la réception des œuvres aujourd'hui, en étudiant donc leur transcendance historique. Ainsi, et à la vue de ces données, il convient de répondre à la problématique qui vise à mettre à jour les moyens par lesquels l'art de Santiago Rusiñol, inscrit dans le mouvement moderniste, parvient à participer à l'élaboration d'une *re-construction* identitaire catalane, d'abord au XIXe siècle, mais également dans la Catalogne actuelle, en faisant appel à des signes qui interpellent les sujets transindividuels catalans, à des référents culturels communs qui sollicitent et réactivent la mémoire collective.

Mots-clé : Santiago Rusiñol, Modernisme, bourgeoisie, Barcelone, catalanité, construction identitaire, intimisme, public, mémoire collective, tensions sociales, sociocritique, sémiologie visuelle.

Summary and key words

This work of research puts in perspective the pictorial path of Santiago Rusiñol i Prats (1861-1931) in order to reveal the traces of sociality, with the aid of the analytic method that the sociocriticism offers. These social tensions are not reflected in the cultural text, but they underlie its structure. The semiological reading of his pictorial works, especially of his intimate works and of his gardens, permit to detect the presence of the common cultural referents to the catalan collective memory in his pictures. Trying to seize this new reading of his works involves a deepened study in the past and therefore, in the socio-historical and cultural inheritance that the individuals in Catalonia receive, in order to flush thereafter the present ideological structurally, and transmitted in a non-conscious way by the artist.

An aspect of the Catalan society present at all the levels is going to be retranscribed in the artistic production of Santiago Rusiñol : it is a matter of the intimism as value of identity building based on the idea of the importance of the catalan domestic environment, but also, at a level more emotional, on the idea of the « well by itself », without for all that meaning a fold on themselves, but rather celebrating the life « *casolana* »³ as symbol and recall of the figure of the catalan « *pagès* »⁴ man, filled with wisdom and in communion with his ground. Understanding the dimension of the intimacy in the catalan collective imagination implies a research so much as regards the value and of the types of homes and of families (in the broad sense) in Catalonia, but also of determining a theoretical frame to define a definition of « intimacy » in art stable enough to be able to understand the interrelations between the sociological value of the intimism in Catalonia and/or in Barcelona, and its underlying appearance in the pictorial work.

The concept of intimism is therefore detectable in the art of Santiago Rusiñol, who arrives to express it while having imported, with his confederate Ramon Casas, the traces of the Parisian impressionism during their stay at the end of the years 1880. It is clear that this artistic flood, coming from Paris and having undergone a metamorphosis through the hand of these foreign artists, is received by a public, which perfects the

³ Domestic

⁴ Farmer

work with its glance. The problems then consists in the analysis of the transfer of this art to the eye of the barcelonian spectator, then it is a matter of detecting if this art takes an emblematic, but also claiming character. For that, the visual semiology is an analysis tool that allows unveiling the signs that converge and create a sense own to the context of the catalan society. The goal of the work exceeds then that of the simple contemplation for evolution explicitly meaningful, through notably the appearance of intertexts in the works that resonate in the catalan collective conscience. The artist is then a transmitter : a transmitter of pictures, a transmitter of messages, of ideas, a transmitter who shakes the all society in order to revolutionize it and of making it reborn. Thereby, he accelerates the process of evolution of this society. The thread of the reasoning will drive us therefore in every logic to the question of the reception of the works today, studying therefore their historical transcendence. Thus, and in full view of these data, we should replying to the problems that aim at updating the means by which the art of Santiago Rusiñol, noted down in the modernistic movement, arrives to participate in the elaboration of an catalan identity re-construction, first at the 19th century, but also in the present Catalonia, calling on the signs that concern the catalan transindividual subjects, the common cultural referents that solicit and reactivate the collective memory.

Key words : Santiago Rusiñol, Modernism, bourgeoisie, Barcelona, catalanness, identity building, intimism, public, collective memory, social tensions, sociocriticism, visual semiology.

Dédicace

Je dédicace ce travail à mon père, Ernest, qui m'a soutenue de toutes les façons possibles depuis le début de mes études, qui m'a fait croire en moi et sans qui ce travail n'aurait jamais vu le jour.

Je dédicace également ce travail à mon conjoint, Romain, qui m'a aussi apporté un soutien indéfectible et la force de toujours persévérer.

Remerciements

En tout premier lieu, je tiens à remercier ma Directrice de thèse, Madame Catherine Berthet-Cahuzac, pour sa disponibilité et son soutien infaillibles. Je remercie de la même manière mon Codirecteur, Monsieur Jordi Casassas i Ymbert, pour son accueil chaleureux et son aide précieuse. Je les remercie tous deux pour leurs conseils avisés et leur bienveillance.

Je remercie également les deux équipes de recherche qui m'ont accueillie en leur sein et qui m'ont apporté la formation nécessaire pour parvenir à la fin de mon travail : l'IRIEC (Institut de Recherche Intersite en Études Culturelles), à l'Université Paul Valéry de Montpellier et le GEHCI (*Grup d'Estudis d'Història de la Cultura i dels Intel·lectuals*) de l'Université de Barcelone.

Je remercie l'École Doctorale 58, pour la qualité des formations et pour la possibilité qu'elle offre aux Doctorants d'acquérir une expérience dans la recherche.

Je remercie Monsieur Jean-Antoine Diaz, pour avoir cru en mon projet et m'avoir soutenue, Madame Mireia Freixa pour son aide précieuse et bienveillante et Madame Vinyet Panyella et les Musées de Sitges pour leur accueil chaleureux.

Je tiens aussi à remercier l'Université Paul Valéry de Montpellier, où j'ai effectué toutes mes études, qui m'a apporté un savoir d'une valeur inestimable et qui m'a formée en tant qu'individu.

Je remercie chaleureusement ma sœur Corinne, pour les bons moments passés ensemble, mon oncle Jordi, pour m'avoir ouvert la porte et offert des moments de détente qui m'ont permis de me ressourcer, ainsi que toute ma belle-famille, mes amis, avec une attention toute particulière pour Claire et Cécile.

Je remercie tout particulièrement Romain, mon conjoint, qui a aussi été présent dans les périodes d'abattement et qui m'a apporté l'énergie et la joie pour pouvoir prendre confiance en moi.

Enfin, je tiens à remercier tout spécialement la personne sans qui cette thèse n'aurait jamais pu aboutir : il s'agit de mon père, Ernest, qui était présent dans les moments les plus difficiles et qui m'a transmis toute la force, le goût du travail et la volonté pour parvenir à réaliser ce projet de recherche.

Avant-propos

Ce projet de recherche est le fruit d'une longue réflexion personnelle ainsi que du patrimoine culturel dont j'ai hérité. Mon cursus universitaire a été caractérisé par la double formation en Histoire de l'art, ainsi qu'en Langue, Littérature et Civilisation Étrangère en espagnol et en catalan. C'est donc tout logiquement que mon travail de recherche s'est axé sur l'étude d'un peintre moderniste barcelonais, d'un point de vue sémiologique.

Les difficultés ont été au rendez-vous. Tout d'abord, j'ai rencontré de grandes difficultés pour mener à bien ce projet par manque de moyens financiers. Il a été très difficile de pouvoir subvenir à toutes les dépenses nécessaires pour l'élaboration de la recherche. Ensuite, et c'est sans doute ce qui a été le plus difficile à surmonter, j'ai rencontré en 2012 et en 2013 deux événements extrêmement durs, puisque j'ai dû affronter le décès d'un proche, qui m'a profondément bouleversée et l'année suivante, j'ai dû interrompre pendant une longue période mon travail de recherche pour des raisons de santé.

Heureusement, grâce aux personnes formidables de mon entourage qui m'ont soutenue, j'ai pu dépasser ces épreuves et me remettre dans ce travail qui m'a de plus en plus passionnée au fur et à mesure du temps qui passait. Évidemment, ces problèmes personnels ont affecté le pas de mon travail, mais cela m'a également donné une pugnacité encore plus affirmée pour venir à bout de mon projet.

Enfin, je précise que j'ai effectué moi-même toutes les traductions du catalan vers le français et vice-versa, ainsi que celles de l'anglais vers le français.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GÉNÉRALE	p.15
-----------------------------	------

PARTIE I – LA CATALOGNE AU XIX^e SIECLE : L'ASPIRATION À UNE IDENTITE COLLECTIVE FORTE.

Introduction	p.21
--------------------	------

I – La construction d'une mémoire collective.

1) La notion de mémoire collective.	p.22
2) L'émergence du nationalisme en Catalogne.	
2-1) Les nationalismes européens au XIX ^e siècle.	p.45
2-2) Catalogne : construction de récits nationaux avec les légendes fondatrices : <i>els nou barons de la fama</i>	p.52
2-3) L'Artiste comme passeur d'Histoire lors de la <i>Renaixença</i> : l'exemple de Claudi Lorenzale i Sugrañes.	p.57
3) La Catalogne au tournant du siècle.	
3-1) Le nationalisme en Catalogne dans une Espagne en décadence.	
3-1-1 – Permanence de la structure féodale en Espagne face à la bourgeoisie capitaliste moderne catalane.	p.63
3-1-2 – L'histoire culturelle et politique catalane comme rempart contre la centralisation des pouvoirs.	p.74
3-2) Aspiration à une régénération politique et sociale : création d'un « nationalisme artistique et culturel » ⁵	p.81

⁵ CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol : vida, literatura i mite*, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1997, p.89.

II – Identité catalane revendiquée : identité catalane barcelonaise élargie à toute la Catalogne.

- 1) La diffusion des idées nationalistes.
 - 1-1) Le rôle de la presse.
 - 1-1-1) Un panorama général : le catalanisme, ses défenseurs, ses détracteurs. p.88
 - 1-1-2) Le tournant après les « *fets del ¡Cu-Cut !* ». p.98
 - 1-2) Le rôle des intellectuels. p.101
 - 1-3) Les mouvements sociaux ouvriéristes et libertaires à Barcelone et leur poids dans le fédéralisme et le catalanisme politique. p.107
- 2) « *dimensió metropolitana de la identitat catalana* »⁶. p.120

⁶ SUAU I MAYOL, Tomàs, « Arquitectura contemporània i identitat catalana a la segona meitat del franquisme », *Dossiers, Les identitats a la Catalunya contemporània* (5 avril 2010), page consultée en mai 2011, <http://www.historica.cat/?p=1990>.

PARTIE II – LA FIGURE DE SANTIAGO RUSIÑOL.

Introduction p.128

I - Statut de l'Artiste moderniste dans la société ?

1) Les Intellectuels comme lien entre politique et culture : artistes et Eglise, polémiques. Le Cercle Artistique de Sant Lluç. p.130

2) L'artiste moderniste et l'Art Total : créateur de symboles, grâce à l'imagination créative. p.134

II – Santiago Rusiñol : artiste emblématique.

1) L'union fait la force » ou plutôt « l'Union fait la création » : Els 4 gats ou les Festes Modernistes au Cau Ferrat à Sitges.

1-1) Santiago Rusiñol rassembleur d'un « cercle intellectuel » : la tentative de constitution d'un groupe homogène et ses difficultés. .. p.140

1-2) Diffusion de cette union.

1-2-1) La presse catalane : une importance primordiale pour le mouvement moderniste et un terrain de réflexion privilégié. p.146

1-2-2) La presse du groupe moderniste : le cas de la revue « *Pèl i Ploma* » (1899-1904) dirigée par Miquel Utrillo : les artistes modernistes promoteurs de leur art et portée de cette revue sur l'élan moderniste. p.151

2) Santiago Rusiñol, une figure emblématique.

2-1) Le personnage de Santiago Rusiñol.

2-1-1) *L'auca del Senyor Esteve*. p.157

2-1-2) Santiago Rusiñol : la construction de la figure de l'Artiste Moderniste. p.169

III – Santiago Rusiñol : la recherche d'un Art catalan dans une Europe moderne.

1) Avant Paris : le naturisme.

1-1) Les voyages en charrette : une vision *costumbrista* de la Catalogne.

1-1-1) La génèse de la Catalogne : un pèlerinage, l'École paysagiste d'Olot (1888). p.173

1-1-2) Les récits de Santiago Rusiñol à *La Vanguardia*. p.176

2) Le voyage comme source d'inspiration.

2-1) Paris : la révélation à 28 ans. Vision choquée de la déchéance humaine (*Le Moulin de la galette*). p.181

2-2) Importation de la vie et de l'art à la française.

2-2-1) La vie à la française : les vernissages et Les Festes Modernistes à Sitges. Découverte de Sitges : 1891.

2-2-1-1) Origine de ces Fêtes Modernistes et rôle de ces réunions intimistes.

2-2-1-1-1) L'École Luministe de Sitges. p.189

2-2-1-1-2) L'influence parisienne et un pas vers l'intimisme. p.193

2-2-2) L'art à la française : la Catalogne à travers le prisme parisien. Arrivée de la période décadentiste et symboliste et le « choc Maeterlinck ». p.196

3) La réception des œuvres et leur impact.

3-1) Quel public ?

3-1-1) La controverse barcelonaise. Santiago Rusiñol et la bourgeoisie. p.203

3-1-2) Rapprochement avec le grand public : raisons et conséquences. p.209

3-2) L'œuvre dans le regard du spectateur. p.213

PARTIE III – LA NOTION D'INTIMISME.

Introduction p.215

I – L'intimisme comme valeur identitaire.

1) Un sentiment et un état d'esprit catalan : *l'Home català, un home casolà*.

1-1) Les origines de la Catalogne : *els Pirineus* et leur résonance dans le modernisme. p.216

1-2) « L'espace intérieur » : la « famille » catalane (ou barcelonaise ?)
..... p.223

2) Cet intimisme *casolà* dans le monde rusiñolien.

2-1) L'intimisme qui fait lien : référents culturels communs dans la peinture et la littérature rusiñoliennes. p.228

2-2) Le foyer : un espace privilégié.

2-2-1) Les cours intérieures : un jeu incessant entre l'extérieur et l'intérieur. La frontière en question. p.230

2-2-2) Les scènes intérieures et intimistes, la place du spectateur et le hors-champ : construction d'un univers intime. p.235

2-2-3) Le mobilier : un symbolisme puissant. p.243

II - Un tout autre intimisme : voyages en Espagne et les Jardins Abandonnés, un *locus amoenus* ?

1) L'intime à l'extérieur : un nouveau rapport artiste / monde. p.246

2) L'Art comme exploration constante et la construction de soi face au monde.
..... p.252

III – Relecture actuelle des œuvres de Santiago Rusiñol.

1) Rôle de Santiago Rusiñol dans les fondements du sentiment national en Catalogne aujourd’hui : interrogations. 695 tableaux au service de la nouvelle Catalogne.

1-1) Le *Cau Ferrat* : la « maison-musée ». p.258

1-2) État des lieux de la recherche. p.262

2) L’intimisme comme construction d’une identité collective aujourd’hui.

2-1) Valeur de la « famille » en Catalogne et à Barcelone. p.264

2-2) Importance d’être « bien chez soi ». p.265

CONCLUSION GÉNÉRALE p.267

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Les liens entre l'art et la politique, la création et les tensions sociales, l'œuvre et son créateur, le créateur et l'Histoire de la société dans laquelle il est inscrit en tant que sujet transindividuel, restent des sujets d'étude prometteurs et sur lesquels il reste bien des sentiers à explorer afin d'en découvrir les fonctionnements internes et les effets sur ceux qui reçoivent ces produits culturels.

La recherche sur l'Histoire de l'art catalan en Catalogne est très prolifique, mais les liens entre histoire, sociologie, anthropologie et histoire de l'art restent encore bien souvent cloisonnés. Connaître le fond de ce que l'on pourrait nommer le « caractère » catalan (si tant est que l'on puisse établir des caractéristiques communes aux êtres qui composent le paysage catalan à un instant précis) présuppose de passer par la connaissance épistémologique des outils théoriques que l'on doit utiliser, en n'oubliant pas que cela ne demeure qu'une vision fractionnée et qu'il manquera toujours des éléments et des outils théoriques qui pourraient compléter ce travail d'exploration et de compréhension. Effectuer une recherche pluridisciplinaire permet donc de comprendre les tensions sociales évoquées et convoquées dans une œuvre d'art qui renferme l'acte conscient d'un homme, mais également les effets non-conscients qui transitent par son être pour venir s'exposer sur la toile et que l'on ne peut faire émerger qu'à travers l'analyse sémiotique du corpus d'œuvres pertinent.

L'intime, l'intimisme ou l'intimité, tels sont les concepts (lemmes qui doivent être définis en détail) pris comme point de départ pour tenter de saisir ce qui a, de toute évidence, toujours été mis en relief par la société catalane : la famille barcelonaise, les paysans des *masias*, les auteurs, et donc, en ce qui nous concerne, les artistes peintres, tous ont évoqué ce désir de « *estar a casa* », de célébrer ce qui appartient au domaine de l'environnement « *casolà* ». Comment alors appliquer une démarche scientifique, avec toute la rigueur que cela nécessite, à ce qui appartient à un sentiment ? Car le sentiment des individus appartenant à une société donnée répond forcément à une raison socio-historique, à un folklore façonné au fil des siècles, à des événements historiques et à une mémoire collective qui cimente ces éléments.

Margarida Casacuberta, concernant ce lien ténu entre, d'une part, le mouvement artistique barcelonais du Modernisme, de la fin du XIXe siècle et qui s'acheva au début

du XXe siècle qui laissa place au mouvement du Noucentisme, dont le chef de file était Santiago Rusiñol (1861-1931) et, d'autre part, la politique catalane mouvementée de la même époque, nous propose cette explication :

La innovació, la modernitat, suposaven, en el Rusiñol d'aquests primers anys noranta un desig i, en darrer terme, un projecte que ben aviat havia d'engrescar part de la intel·lectualitat catalana en un sentit fins aleshores inèdit i indestructible de l'incipient nacionalisme català. Aquest projecte es va autoanomenar modernisme i es va convertir en un moviment que es proposava de transformar integralment la cultura catalana finisecular. Passar de ser una cultura peculiar, provinciana i tradicional, a la normalitat, la consciència nacional i la modernitat, volia dir qüestionar i enderrocar uns quants dels pilars mestres que sustentaven la societat anquilosada, enmig d'un món en transformació, de la Catalunya de la Restauració. Els fronts d'atac serien múltiples. Des dels « àngels exterminadors » de L'Avenç fins al Joan Maragall que utilitzava la font d'aliment espiritual de la burgesia catalana per divulgar les idees modernes, passant per aquells que consideraven l'art com a únic motor de transformació social. Convergien tots en un objectiu comú : la modernització de la societat catalana i la legitimació de la realitat única i autosuficient de Catalunya.⁷

La grille de lecture qui permette de déceler les tensions sociales présente dans le texte culturel, et plus précisément, dans la production artistique de Santiago Rusiñol, moyennant un corpus d'œuvres particulier, est la sociocritique. Mot inventé en 1971 par Claude Duchet, la sociocritique n'est pas une science, elle est une grille de lecture de la

⁷ CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol : vida, literatura i mite*, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1997, p.57 : « L'innovation, la modernité, supposaient, chez le Rusiñol de ces premières années quatre-vingt-dix un désir et, en dernier terme, un projet qui bientôt devait encourager une partie de l'intelligentsia catalane dans un sens jusqu'alors inédit et inséparable du nationalisme catalan naissant. Ce projet s'intitula lui-même modernisme et il devint un mouvement qui se proposait de transformer intégralement la culture catalane finiseculaire. Cesser d'être une culture particulière, provinciale et traditionnelle, à la normalité, la conscience nationale et la modernité, voulait dire questionner et démolir quelques uns des piliers maîtres qui soutenaient la société ankylosée, au milieu d'un monde en transformation, de la Catalogne de la Restauration. Les fronts d'attaque seraient multiples. Depuis les « anges exterminateurs » de *L'Avenç* jusqu'au Joan Maragall qui utilisait la source d'alimentation spirituelle de la bourgeoisie catalane pour divulguer les idées modernes, en passant par ceux qui considéraient l'art comme l'unique moteur de transformation sociale. Ils convergeaient tous vers un objectif commun : la modernisation de la société catalane et la légitimation de l'unique réalité autosuffisante de Catalogne. »

production et du fait culturel, nommé « texte », qui voit la production culturelle comme le résultat d'une transcription du réel que passe à travers la main de l'artiste, ou disons à travers la main du créateur, pour le poser en filigrane sur les pages d'un livre, ou sur la toile d'une œuvre picturale, toutes les tensions sociales et le contexte socio-historique qui ont marqué et qui caractérisent la société humaine dans laquelle le créateur a été inscrit et qui a conditionné sa dimension d'individu social. Chaque production culturelle peut être analysée à travers le prisme de cet outil théorique. Aussi, le créateur est perçu, comme nous verrons grâce à l'apport de théoriciens comme le philosophe et le sociologue Lucien Goldman, comme faisant partie de ce l'on nomme « sujet transindividuel ».

L'arrivée au début du XXe siècle de la méthode marxiste d'analyse de l'histoire, nommée matérialisme historique, proposa une vision sociologique de l'histoire, dans le sens où la lutte des classes, ou les tensions sociales passent dans l'œuvre en résonance et de manière non-consciente et, grâce à l'analyse sémiotique de l'œuvre littéraire, picturale, ou de toute forme d'œuvre, on peut ainsi déchiffrer les signes qui convergent pour donner un sens sociologique à l'œuvre, qui nous montre alors bien plus que ce que l'œil peut voir.

Donc le postulat choisi a été d'étudier l'œuvre picturale de Santiago Rusiñol en utilisant la sociocritique comme grille de lecture pour mettre en relief la dimension sociologico-historique de ses œuvres, et en me spécialisant dans le concept d'intimisme, en tant que référent culturel catalan très présent dans la conscience collective catalane. Comme l'explique Edmond Cros dans l'ouvrage *La Sociocritique*, il s'agit d'une « transcription du socio-économique dans le culturel »⁸. Ainsi donc, cette transcription, ce flux, caractérisé par ce que l'on nomme l'idéologique, se retrouve dans le « texte culturel ».

Lucien Goldman (1913-1970) est le plus grand représentant du courant historiciste du marxisme et de la sociologie de la culture. Dans son ouvrage *Le Dieu caché* de 1955, Goldman, très influencé par un autre philosophe marxiste et sociologue de la littérature Georg Lukàcs, nous explique que chaque œuvre a un caractère transindividuel. Le sujet transindividuel ou sujet collectif est, pour Lucien Goldman, comme le cite Clément Poutot : « les relations entre le moi et les autres dans une situation dans laquelle l'autre n'est pas l'objet de pensée, de désir ou d'action, mais fait

⁸ CROS, Edmond, *La sociocritique*, L'Harmattan, Paris, 2003, 206p. », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 12 | 2005, mis en ligne le 20 avril 2005, consulté le 11 mars 2015. URL : <http://narratologie.revues.org/33>

partie du sujet et est en train d'élaborer une prise de conscience ou de faire une action en commun avec moi.»⁹

A la lumière de ce maillage théorique, l'enjeu de ce travail de recherche vise à déceler l'acte non-conscient du créateur, les flux et les mouvements sociaux retranscrits dans le texte culturel à travers sa structure. Julia Kristeva nous définit ce rapport qui donne naissance à l'idéologème :

Uno de los problemas de la semiótica consistiría en reemplazar la antigua división retórica de los géneros por una tipología de los textos ; dicho de otro modo, definir la especificidad de las diferentes organizaciones textuales situándolas en el texto general (la cultura) de que forman parte y que forma parte de ellas. La confrontación de una organización textual (de una práctica semiótica) dada con los enunciados (secuencias) que asimila en su espacio o a los que remite en el espacio de los textos (prácticas semióticas) exteriores, será denominada ideologema. El ideologema es esa función intertextual que se puede leer « materializada » en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales.¹⁰

Ainsi donc, la trace du social perceptible dans le produit culturel est assimilée par lui, ce qui lui confère une organisation signifiante, que le sujet créateur aura retranscrit dans son œuvre. Comprendre les voies d'inscription du social dans le texte équivaut à devoir utiliser le prisme du matérialisme historique qu'Edmond Cros a utilisé. Regarder l'œuvre comme un tout en s'intéressant à sa micro-organisation en signes ; ne pas effectuer une lecture littérale du texte, mais s'intéresser à sa structure composite : c'est ainsi que le chercheur en sociocritique doit procéder pour obtenir une lecture propre de l'énoncé. Le signe doit être lu indépendamment de sa relation au texte, mais en tant qu'élément en rapport avec les autres signes, de par leur fonction ou leur

⁹ Conférence de décembre 1965, « Le sujet de la création culturelle » à Royaumont.

¹⁰ KRISTEVA, Julia, *Semiotica I*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2001, pp.147-148 : « Un des problèmes de la sémiotique consisterait à remplacer l'ancienne division rhétorique des genres pour une *typologie des textes* ; autrement dit, définir la spécificité des différentes organisations textuelles en les situant dans le texte général (la culture) duquel elles font partie et qui fait partie d'elles. La confrontation d'une organisation textuelle (d'une pratique sémiotique) donnée avec les énoncés (séquences) qui assimile dans son espace ou à ceux qui renvoient dans l'espace des textes (pratiques sémiotiques) extérieurs, sera nommée *idéologème*. L'idéologème est cette fonction intertextuelle qui peut se lire « intertextualisée » dans les différents niveaux de la structure de chaque texte, et qui s'étend tout le long de son trajet en lui donnant ses coordonnées historiques et sociales. »

sémantique, en voyant s'ils convergent ou s'ils « se repoussent », pour aboutir à une révélation des tensions sociales qui sous-tendent le texte culturel. Lire les signes en tant qu'abstraction et non pas comme étant déjà chargés significativement, sans « origine idéale ou archétypique » comme l'exprime Edmond Cros¹¹, pour en retirer une lecture sociale : telle est la démarche structuraliste.

D'autre part, le sujet créateur, justement, qui a incorporé les traces de l'idéologique dans le texte, est lui-même intégré dans ce que Julia Kristeva a nommé le « texte général », la culture. Il ne peut alors que produire de façon non-consciente ce qui l'a forgé en tant que sujet collectif. C'est en lisant Marc Marti qui explique la démarche d'Edmond Cros dans sa définition du « sujet culturel » :

Rappelant la définition de « sujet transindividuel », forgée par Lucien Goldmann et qui appelle le concept de « non-conscient », qui se différencie de l'inconscient par l'absence de refoulement, Edmond Cros propose de définir ensuite le « sujet culturel », une notion recouvrant sans s'y superposer exactement le sujet idéologique et le sujet transindividuel. L'intérêt de la notion est qu'elle permet de prendre en compte la dimension individuelle et collective. Le sujet culturel, en tant que système « s'organise autour d'un élément dominant qui restera potentiellement dominant jusqu'à ce qu'intervienne une altération significative de l'infrastructure ou, plus exactement, jusqu'à ce que celle-ci soit répercutée dans le champ discursif et plus largement dans le champ culturel. »¹²

Afin de saisir les tensions sociales dans le visible des œuvres picturales de Santiago Rusiñol, il faut effectuer une recherche sur ce que Jaume Vicens Vives nomme la « mentalité catalane », et pour cela, comprendre non seulement l'histoire événementielle, mais également la structuration sociologique de la nation catalane, et ce à différents niveaux : individuel et collectif, réel ou fantasmé. Car si les symboles ont pu émerger de la réalité historique, il n'en demeure pas moins que les symboles issus d'une littérature ou d'une mythologie gardent leur fonction narrative et pénètrent dans la mémoire collective. Ainsi donc, une rétrospective critique d'une histoire catalane est la

¹¹ CROS, Edmond, *Le sujet culturel, sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.23.

¹² MARTI, Marc, « Edmond Cros, *Le sujet culturel, sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005, 270 p. », *Cahiers de Narratologie*, mis en ligne le 15 juillet 2010 <<http://narratologie.revues.org/597>>, consulté en septembre 2015.

première démarche pour mener à bien ce travail de recherche, parti du postulat d'une présence des signes convergeant vers l'idée d'un catalanisme intériorisé mais non pas enfermant, qui se retrouve tant dans la vie quotidienne représentée par le chef de file du Modernisme, que dans les attitudes sociales collectives. Le Modernisme, en tant que mouvement à la marge entre la rénovation esthétique et la revendication politique, demeure un espace de réflexion privilégié pour débusquer les traits signifiants afin de pouvoir confirmer ou infirmer l'hypothèse de départ, à savoir que le thème de l'intimisme artistique est un voile posé sur un intimisme autre, introspectif, social et qui correspond à une valeur que l'on pourrait nommer, sans peur d'un glissement sémantique péjoratif, identitaire.

PARTIE I – LA CATALOGNE AU XIX^e SIECLE : L'ASPIRATION À UNE IDENTITE COLLECTIVE FORTE.

Introduction

Comprendre les tensions sociales, l'histoire événementielle ainsi que les éléments qui ont contribué à l'établissement des lieux et des célébrations composant la mémoire collective des catalans, voilà l'enjeu de cette première partie. Car en effet, comment saisir le geste, le discours et la narrativité d'un artiste si l'on ne connaît pas le tissu social et culturel dans lequel il a expérimenté ses premières étapes de formation individuelle et collective ? D'autant plus, le mouvement artistique du Modernisme est la représentation sensible d'un phénomène politique contemporain de ce nouvel art : la politisation d'un catalanisme, qui jusqu'alors se recentrait sur la mémoire d'une littérature catalane à célébrer (le mouvement avant le Modernisme, la *Renaixença*, célébrait ainsi cette littérature et la poésie, par le biais notamment des *Jocs Florals*¹³). Mais depuis la date devenue symbolique de 1714, et avec la crise politique espagnole, la Catalogne a forgé cette politique sinon séparatiste, du moins républicaine fédéraliste.

Une citation qui met en relief ce lien entre le catalanisme politique et le Modernisme est celle de Margarida Casacuberta :

La innovació, la modernitat, suposaven, en el Rusiñol d'aquests primers anys noranta un desig i, en darrer terme, un projecte que ben aviat havia d'engrescar part de la intel·lectualitat catalana en un sentit fins aleshores inèdit i indestructible de l'incipient nacionalisme català. Aquest projecte es va autoanomenar modernisme i es va convertir en un moviment que es proposava de transformar integralment la cultura catalana finisecular. Passar de ser una cultura peculiar, provinciana i tradicional, a la normalitat, la consciència nacional i la modernitat, volia dir qüestionar i enderrocar uns quants dels pilars mestres que sustentaven la societat anquilosada, enmig d'un món en transformació, de la Catalunya de la Restauració. Els fronts d'atac serien múltiples. Des dels « àngels exterminadors » de L'Avenç fins al Joan Maragall que utilitzava la font d'aliment espiritual de la burgesia catalana per divulgar les idees modernes,

¹³ Jeux Floraux

*passant per aquells que consideraven l'art com a únic motor de transformació social. Convergien tots en un objectiu comú: la modernització de la societat catalana i la legitimació de la realitat única i autosuficient de Catalunya.*¹⁴

Avant d'entamer cette étude sur l'histoire politique et sur l'avènement d'un catalanisme politique et artistique, une analyse terminologique et épistémologique est nécessaire concernant la notion de mémoire collective.

I – La construction d'une mémoire collective.

1) La notion de mémoire collective.

Maurice Halbwachs utilise l'expression de « mémoire collective » pour la première fois en 1925, dans son ouvrage *Les cadres sociaux de la mémoire*. La notion de mémoire a souvent été comparée, voire opposée à celle d'Histoire. La sociologie de la mémoire a bouleversé le sens que les historiens donnaient à ce terme, sens qui demeure très académique, très attaché aux archives. L'historien tend à vouloir établir un récit cohérent sur les événements passés, s'intéresse au contenu, ce qui deviendra la « mémoire officielle », tandis que le sociologue recherche à expliquer le rapport entretenu entre les individus et ces événements passés, autrement dit sur les modalités de transmission de cette mémoire. Toute notion revêt diverses significations, selon qui l'emploie.

Dans une acception générale, la mémoire concerne le rapport des individus et des sociétés avec le passé. Ce rapport, très complexe et qui a pu être l'objet d'une instrumentalisation politique pour former la mémoire officielle, caractérise la manière

¹⁴ CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, p.57 : « L'innovation, la modernité, supposaient, dans le Rusiñol de ces premières années quatre-vingt-dix un désir et, en dernier terme, un projet qui bien tôt devait encourager une partie de l'intellectualité catalane vers un sens jusqu'alors inédit et inséparable de l'embryonnaire nationalisme catalan. Ce projet se nomma lui-même modernisme et il devint un mouvement qui se proposait de transformer intégralement la culture catalane de la fin du siècle. Passer d'être une culture particulière, provinciale et traditionnelle, à la normalité, la conscience nationale et la modernité, voulait dire questionner et démolir quelques uns des piliers maîtres qui supportaient la société ankylosée, au milieu d'un monde en transformation, de la Catalogne de la Restauration. Les fronts d'attaque seraient multiples. Des « anges exterminateurs » de *L'Avenç* à Joan Maragall qui utilisait la source de nourriture spirituelle de la bourgeoisie catalane pour divulguer les idées modernes, en passant par ceux qui considéraient l'art comme unique moteur de transformation sociale. Ils convergeaient tous vers un objectif commun : la modernisation de la société catalane et la légitimation de la réalité unique et autosuffisante de Catalogne. »

avec laquelle une société vit avec son passé, et en dit beaucoup sur son présent. En effet, comme le souligne Jordi Casassas, les sociétés comme la Catalogne qui se sont réveillées après une longue dictature tendent à cultiver le concept de mémoire au détriment de celui d'Histoire. Pourquoi ? Car l'individualisation et la montée de la globalisation rendent de plus en plus difficiles la « pensée collective », car les référents culturels communs s'effacent au profit de la pensée globale¹⁵. Or, ce sont justement ces référents culturels communs qui composent la mémoire collective. En Catalogne, l'effort est donc fait dans ce sens-là. Cependant, il convient de voir que cette réaction face à la globalisation actuelle peut provoquer un repli identitaire, ou communautaire, ce qui peut être un danger à terme, car cette identité se forge contre l'Autre.

Si nous tentons de définir plus finement cette notion de « mémoire collective », qui mène à « l'identité collective », nous devons commencer par voir ce qui constitue cette mémoire collective, et comment elle concerne les individus qui composent le « groupe social ».

Comme l'indique Jordi Casassas :

*De fet, l'herència cultural és el ferment que permet articular allò que denominem identitat col·lectiva (alguns parlen de « quadre identitari »).*¹⁶

On comprend donc que ce qui lie les individus socialement, c'est cet héritage commun qu'ils connaissent et dans lequel ils se reconnaissent, et qui leur permet de s'inscrire dans cette société avec son passé et ses codes. Halbwachs, comme le souligne Jordi Casassas, remarqua que cette mémoire histoire était d'autant plus forte dans les esprits quand une société traverse des « moments de tension et de crise », moments durant lesquels cette mémoire peut devenir mythe.¹⁷ Ces éléments mémoriaux font donc partie intégrante de la constitution de l'être social, qui de fait peut s'inscrire en tant que tel dans un groupe donné. Cette mémoire est donc une part essentielle de la culture comme l'indique Jordi Casassas¹⁸, et donc l'identité est liée à la mémoire historique, qui

¹⁵ CASASSAS, Jordi, *La fàbrica de les idees – Política i cultura a la Catalunya del segle XX*, Editorial Afers, Catarroja, Barcelona, 2009, p. 30.

¹⁶ *Ibidem*, p.49. « De fait, l'héritage culturel est le ferment qui permet d'articuler ce que l'on nomme identité collective (certains parlent de « cadre identitaire ») ».

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

elle, est essentielle à toute existence de culture qui sert de cohésion dans un groupe social.

Il convient de noter que tout individu se situe au croisement de plusieurs identités collectives, et que ces identités sont toujours en mouvement. Nulle identité est figée, car elle suit le cours de la construction historique. Cependant, la mémoire historique est ce qui reste, ce qui « fait lien » dans un groupe social donné. Comme le souligne Bruno Groppo¹⁹ :

L'identité est quelque chose de complexe et difficile à définir, d'autant plus qu'elle n'est pas un élément donné une fois pour toutes, mais le résultat, toujours provisoire et inachevé, d'un processus de construction historique : c'est-à-dire que l'identité, qu'elle soit individuelle ou collective, est toujours en devenir.

L'identité collective est le sentiment d'appartenance à un groupe, la conscience de valeurs partagées, d'une histoire commune et d'un avenir lui aussi commun. L'identité d'un groupe est l'aptitude qu'il a à se reconnaître comme tel. Elle exprime donc, à la fois, ce qui le différencie d'autres groupes et ce qui fonde, par référence à un passé commun et donc à une mémoire partagée et transmise, sa cohésion interne : c'est le principe unificateur du groupe et le noyau qui persiste à travers tous les changements.

Chaque individu s'inscrit en même temps dans plusieurs identités collectives : familiale, professionnelle, politique, religieuse, locale, nationale. L'identité nationale n'est qu'une de ces identités collectives possibles, au carrefour desquelles se situe la vie des individus.

L'identité est donc une construction. Elle part d'un événement réel, puis intervient le discours qui élabore cette construction identitaire. On peut dès lors comprendre que le Récit est ce qui construit le sentiment d'appartenance à un groupe. Ce Récit, né d'un événement, prend un caractère mythique, dans le sens où il est la source d'inspiration et le soubassement d'une identité collective. C'est ce que l'on peut nommer un « mythe fondateur ».

¹⁹ GROPPPO, Bruno, « Identité, identités dans l'Italie Républicaine », in *L'Italie à l'heure des bilans : la République italienne à cinquante ans*, Actes des journées de réflexion, mai-juin 1996, Montpellier, TRAMONTE, Massimo (Ed. scientifique), Édition Université Paul Valéry, Montpellier, 1998.

Cette notion revêt un caractère revendicatif dès lors qu'une identité est molestée, comme ce fut le cas de l'identité à la fois « nationale » et culturelle de la Catalogne. Face au centralisme étatique de l'Espagne, la culture catalane a dû s'imposer et le groupe identitaire a dès lors pris sa source dans les mythes fondateurs. Et quoi de mieux que les traditions, la littérature ou l'art pour donner de la force au mouvement revendicatif.

Mais ce discours qui donne la consistance au mouvement revendicatif d'identité collective se construit également contre l'Autre, qui justifie donc « ce que l'on est », l'Autre étant vu de manière négative. Dans le cas catalan, on comprend bien que l'Autre, c'est l'Espagne, et l'on pourra observer comment ce processus est prégnant dans le mouvement moderniste, qui a voulu s'imposer comme un Art Catalan.

Si l'on revient donc sur la notion d'identité, on comprend donc que l'identité individuelle se construit d'abord par une identité « primaire » (homme/femme), puis on acquiert « des » identités en avançant dans l'existence, qui finissent par composer ce concept complexe d'identité au sens large, même s'il est absolument impensable, comme on a pu le voir plus haut, de vouloir « mathématiser » le concept d'identité. Maurice Halbwachs attire notre attention sur deux axes concernant cette construction identitaire, basée sur la mémoire, de l'individuel vers le collectif : le premier axe concerne les « cadres mentaux » dans les représentations, c'est-à-dire que les individus peuvent se souvenir de quelque chose à partir du moment où ce « quelque chose » s'inscrit dans un cadre plus large ; le deuxième axe représente les « cadres sociaux » au croisement desquels tout individu se situe. Ces « cadres sociaux » sont tous les groupes auxquels on appartient, et qui déterminent notre statut au sein de la société, et ce sont ces mêmes cadres qui permettent la mémoire du passé. Il y aurait donc pour Halbwachs un déterminisme dans cette mémoire, dans le sens où ce sont les groupes auxquels on appartient qui transmettent ces souvenirs. Par conséquent, la mémoire individuelle est composée par la mémoire collective. La mémoire personnelle va se combiner avec la mémoire historique.

La mémoire, formée donc au travers de l'Histoire et quelques fois contre l'Histoire (le mythe fondateur prenant la place du fait historique), ainsi que les valeurs plurielles d'un groupe composent son identité. Le danger est bien entendu que cette identité devienne « enfermante », ce qui l'empêchera donc de s'enrichir.

Dans le cas catalan, et plus précisément dans le mouvement de la *Renaixença* puis dans le mouvement moderniste, il s'agissait pour les intellectuels et les artistes qui

faisaient partie de ce groupe, de ce cercle, d'affirmer à leurs propres yeux et aux yeux du Monde leur « autonomie identitaire ». Il fallait donc mettre en place un processus, des mécanismes identitaires avec une hyper-valorisation des caractéristiques et des valeurs originelles. Ceci pourrait paraître paradoxal, étant donné que cette volonté pourrait se manifester chez des individus en exil. Or, il s'agit bien ici, pour le cas de la Catalogne finisécularisée du XIX^e siècle, de ce que je nommerai un « exil intérieur » : les intellectuels ont pris la tête d'une large entreprise de récupération mémorielle, par le biais des références culturelles communes, revigorées à travers leur littérature ou leur art pictural. Ces références culturelles communes prennent alors la valeur de signe identitaire, de symbole identitaire qui sert l'imaginaire social. On pourra donc analyser dans les chapitres suivants comment l'image (ici, il s'agit bien entendu des images picturales créées par Santiago Rusiñol) reconstruit un passé, telle une « énigme » à reconstituer.

Ces signes identitaires sont structurants, et représentent le lien social qui permet de revigorer une identité collective à réaffirmer. Dans le cas catalan, citons par exemple le personnage de l'*avi pagès*²⁰, qui remonte à l'image fondatrice du catalan montagnard, qui devient donc le mythe fondateur de tout catalan. Cet *avi pagès* a notamment été le personnage-emblème de la chanson de résistance contre le franquisme de Lluís Llach, *L'Estaca*²¹. L'*avi Siset* devient donc un leitmotiv dans cette chanson, ce qui permet à tout catalan de reconnaître ce référent culturel commun, dans cette communauté d'individus sans État.

L'idée d'État-nation avec un territoire et une unification linguistique a provoqué la disparition des langues régionales, classées dès lors comme un patois. Le cas catalan fait exception : la bourgeoisie n'a jamais abandonné sa langue, ce qui prouve la vigueur plus ou moins forte au fil de l'Histoire de cette revendication linguistique et identitaire.

Mais alors se pose une question : l'Histoire peut-elle être utilisée, voire construite par les politiques et/ou les classes dominantes dans le but de construire une mémoire collective ? La mémoire collective, souvent vue comme une alternative à l'Histoire dominante, peut être définie dans un sens très large comme étant l'intromission du passé dans le présent à des fins commémoratives, et donc de rassemblement. Mais elle concerne également tous les usages sociaux et politiques d'interprétation du passé à des fins identitaires.

²⁰ Le grand-père paysan.

²¹ Le pieu.

A ce point, la distinction entre Histoire et mémoire est rendue évidente : l'Histoire représente le savoir scientifique et les discours savants qui en découlent concernant les événements passés qui touchent un groupe social ou une nation, avec pour cela une grande rigueur et un rapport privilégié avec les archives (ce qui n'en fait pas pour autant une science exacte : alors qu'il s'agit d'une reconstruction de la réalité passée) et la mémoire serait le sésame qui ouvrirait la porte à l'affirmation ou à la récupération de l'identité d'un groupe, avec une récurrence des appels aux Mythes fondateurs. Ce sont ces « grands récits » qui mènent au discours historico-national. Cependant, Maurice Halbwachs observait que l'histoire et la mémoire étaient deux façons d'observer le passé, l'histoire depuis la raison, et la mémoire depuis l'émotivité. Ceci est clairement expliqué par Albert Balcells, qui rajoute qu'aujourd'hui, la mémoire est devenue l'alliée irremplaçable de l'histoire pour expliquer le passé²².

Une autre interrogation arrive bien évidemment, elle est présente depuis le début de l'analyse : un terme aussi galvaudé que celui d'identité peut-il parvenir à une définition précise ? Quel rapport entre l'identité collective et l'identité individuelle ? Le collectif ne représente pas une somme d'individus mais l'interaction entre ces individus. Certes, il n'y a non pas une mais des identités, mais à défaut de pouvoir parvenir à cette définition précise, il convient de tenter d'apercevoir les signes - au sens sémiologique du terme - qui convergent vers une affirmation d'une identité culturelle, et même pourrions-nous risquer de dire « nationale », au travers d'une production culturelle, comme l'art pictural et littéraire créé par un sujet culturel : Santiago Rusiñol. Si l'on prend comme exemple les pièces de théâtre écrites par ce dernier, on peut d'ores et déjà noter que le théâtre a une fonction sociale qui dépasse la fonction purement esthétique. A travers cet art, passent des messages qui constituent une Histoire culturelle : il s'agit donc d'un foyer de production d'Histoire, ou du moins une façon d'envisager l'Histoire et les référents culturels qui la composent.

On peut déjà noter que le cas catalan est un cas d'école : car il s'agit d'une société d'individus qui s'est bel et bien construite et enrichie de l'Autre, mais qui s'est aussi construite contre l'Autre, l'Espagne. Ce postulat met en exergue toute la complexité de cette nation sans État, qui, dans le mouvement moderniste finisécular, a su utiliser l'art et la littérature pour exprimer ses maux, et pour affirmer ses différences. Et pour cela, les intellectuels catalans se sont bien construits avec l'Autre : le Paris finisécular a été importé pour apporter le renouveau nécessaire à la Barcelone

²² BALCELLS, Albert, *Llocs de memòria dels catalans*, Edicions Proa, Barcelona, 2008, p.12.

endormie culturellement. Mais également, l'Histoire propre du « pays » peut être remise sur la table afin de percevoir la grandeur d'une nation, et donc de se reconstruire une identité culturelle affirmée. C'est le cas du mouvement qui a précédé le modernisme : la *Renaixença*, qui a su exploiter le patrimoine historique catalan dans le but de redonner un élan à cette renaissance culturelle.

Il est aussi indispensable de rappeler que la définition même de « nation » au XIXe siècle était au centre des préoccupations européennes. Le modèle volontariste français de construire un État-nation unitaire a inspiré les autres nations européennes, mais ces dernières ont pu l'appliquer à des nations ethno-linguistiques. Dès lors, l'existence de nations ethno-culturelles ont été perçues comme des entités infra, supra ou trans-étatiques. Pour cela, une réinterprétation du passé est nécessaire.

Avec ce canevas conceptuel établi, on peut dès à présent aborder de manière plus éclairée une rétrospective de l'histoire de la Catalogne. En effet, afin de bien prendre en compte les tenants et les aboutissants qui ont mené au mouvement moderniste, il convient de faire un rappel de l'Histoire sociale et culturelle de la Catalogne qui composent la mémoire collective catalane. Car, comme l'affirme Jaume Vicens Vives dans *Notícies de Catalunya* : « *Cal penetrar a fons en el cor del nostre ésser col·lectiu.*²³ ». Ce rappel ne saurait être une simple présentation, mais il permet d'installer correctement les fondements socio-historiques de la Catalogne, ce qui permet de montrer que nul « événement » n'est isolé, mais est la conséquence d'un croisement de facteurs aussi bien antérieurs que présents. Bien entendu, le simple déterminisme historique ne saurait donner une explication satisfaisante aux faits à lui tout seul, mais il est une des clés de compréhension.

La Catalogne a comme particularité le fait d'être une nation sans État, c'est-à-dire que la résistance culturelle et linguistique a toujours dû être de mise durant les moments où l'État espagnol centralisateur ou la France (en ce qui concerne ce que l'on nomme aujourd'hui la Catalogne du Nord) refusait de reconnaître la différenciation catalane et le souffle indépendantiste qui pouvait s'en suivre dans l'histoire de la Catalogne. Cette assimilation constante à ses voisins ont fait de la Catalogne une nation qui par moments a été portée par une volonté farouche d'une affirmation culturelle et, même si ce terme est un terme « tiroir », identitaire, et par d'autres moments, a été emportée par un repli face à l'État qui tenter de l'annihiler.

²³ VICENS VIVES, Jaume, *Notícies de Catalunya*, Editorial Vicens Vives / La butxaca, Barcelona, 2013, p.14 : « Il faut pénétrer au fond de notre cœur dans notre être collectif. »

Ce rappel historique doit avoir un point de départ. Il ne serait pas pertinent de remonter avant l'Empire de Charlemagne, car c'est à cette période que la Catalogne est née en tant que conscience collective. Cependant, ce ne sera que vers l'an 1000 que la Catalogne prit son caractère de nation que l'on connaît actuellement. Cependant, si l'on choisit d'effectuer une rétrospective aussi lointaine, il est absolument nécessaire, tant pour la pertinence scientifique que pour l'aisance, de bien déterminer les points nodaux qui ont joué un rôle dans la formation d'une cohésion « nationale », qui a permis à son tour l'émergence d'un mouvement intellectuel et artistique tel que le Modernisme. Car il faut bien que les sujets qui ont contribué à créer ce mouvement aient pu avoir une mémoire collective, des référents historiques communs, ainsi qu'un sentiment d'appartenance à un espace et à une culture pour pouvoir construire et diffuser un art empreint fondamentalement et morphologiquement de cette culture.

Reprenons de manière concise les faits historiques tels qu'ils sont énoncés de façon extrêmement claire par Michel et Marie-Claire Zimmermann²⁴. Au VIII^e siècle, sous la domination franque après la conquête de Charlemagne qui ne put libérer qu'un fragment d'Espagne, la population catalane, alors sur un territoire divisé en comtés, se rattacha à la culture gothique. Ceci fut d'ores et déjà une spécificité de ce peuple. Ce particularisme marque déjà une différenciation par rapport au reste de la péninsule ibérique.

Au IX^e siècle, il y eut des affrontements pour le contrôle des comtés catalans entre d'une part les aristocrates francs et d'autre part les familles locales. C'est à partir de l'élection royale en 878 par Louis le Bègue des dirigeants des comtés catalans, que commença une très longue domination de ces comtés par une même famille autochtone, par le jeu de la descendance, initiée par Guifred.

On peut donc comprendre que petit à petit, les comtés catalans ont été le cœur de dissensions entre les francs et les catalans, et d'autre part ils ont été le berceau de la résistance contre la domination musulmane, ce qui en fit donc le lieu de la résistance chrétienne. De plus en plus, une certaine « indépendance » vis-à-vis des souverains francs s'installa dans les comtés catalans.

Mais c'est avec les événements de la fin du Xe siècle à Barcelone que la Catalogne prit conscience de son unicité et de son existence en tant que nation. Barcelone attaquée par les sarrasins en 985 et abandonnée par les francs, c'est alors que

²⁴ ZIMMERMANN, Michel et Marie-Claire, *Histoire de la Catalogne*, PUF, Paris, 1997.

la Catalogne naquit réellement, avec son sentiment qu'elle seule pouvait se sauver, comme toute nation souveraine maître de son destin. En effet, comme le soulignent Michel et Marie-Claire Zimmermann :

Cette ébauche de représentation politique traduit un frémissement de conscience nationale, perceptible en 1010 lors de l'expédition de Cordoue qui rassemble la quasi-totalité des comtes et évêques catalans, « premier acte d'affirmation collective du peuple catalan.²⁵

Ce balbutiement de conscience nationale aura donc des répercussions dans toute l'Histoire de la Catalogne jusqu'à nos jours. Michel et Marie-Claire Zimmermann intitulent leur chapitre suivant « Affirmation d'une identité et construction d'un Etat », ce qui tout à fait explicite. Car en effet, le territoire catalan se féodalise dans un contexte de crise sociale et politique, et par le jeu des mariages, il s'étend jusqu'au nord des Pyrénées. Barcelone devient le symbole de la reconquête chrétienne, et c'est alors que se dessine la « Catalogne nouvelle »²⁶, avec des minorités musulmanes. Un territoire politique féodalisé se dessine, sous le joug de la Famille barcelonaise et avec la solidarité des terres de Septimanie et toulousaines.

Le XIIe siècle marque un tournant : c'est après l'union, en 1137, de Pétronille d'Aragon et de Ramon Berenguer IV, comte de Barcelone, et après la naissance de leur fils Alfons Ier, que commence la dynastie des comtes-rois barcelonais, et aussi c'est à partir de ce moment-là que le destin de la Catalogne se retrouve lié à celui de l'Espagne. Le comté de Barcelone ainsi lié à la Couronne d'Aragon ne signifie pas la perte d'autonomie d'aucun des deux territoires, mais renforce au contraire le pouvoir de cette couronne qui a connu, comme il sera exposé ultérieurement, une expansion territoriale très forte, et un pouvoir politique qui se renforça au fil des règnes des rois-comtes, jusqu'à ce que la Couronne d'Aragon soit liée à celle de Castille avec le mariage des rois catholiques en 1469. La deuxième conséquence du mariage de Pétronille d'Aragon et de Ramon Berenguer IV est la volonté de fonder une hégémonie en Septimanie. Par conséquent, il s'agit bien d'une conquête à la fois ibérique et en terre gothique. Dans ce contexte, et en n'omettant pas que la principauté de Catalogne est un des territoires de la Couronne d'Aragon, on voit donc éclore progressivement le futur visage de la « patrie » catalane (le terme commence à être adéquat, puisque le terme Catalogne apparaît pour la

²⁵ *Ibidem*, p.18.

²⁶ *Ibidem*, p.20.

première fois au XIIe siècle²⁷). C'est donc en 1153 que la Catalogne acquiert sa « configuration définitive », et l'emblème dynastique de la Maison de Barcelone avec la fameuse « *quadribarrada*²⁸ » devint l'emblème du territoire catalano-aragonais. Il est utile de rappeler que l'emblème des quatre barres rouges sur le fond « or » a été l'objet de *La Légende des quatre barres de sang* en 1551, qui met en scène, au IXe siècle, Charles le Chauve qui, pour souligner le courage au combat de Guifré face aux normands, plongea ses doigts dans le sang de Guifré et marqua son blason, formant ainsi la *quadribarrada*. Ceci est un mythe, et n'a donc pas de fondement historique.

Après cette expansion catalane en terre franque jusqu'en Italie, qui échouera à la mort de Pere Ier, fils d'Alfons Ier, son successeur Jaume Ier le Conquérant entamera en 1229 son expansion ibérique. Jaume Ier (1213 – 1276) marquera l'apogée des conquêtes territoriales catalanes et de l'arrivée des *Corts catalanes*, qui caractérisent la politique catalane parlementaire qui lui survivra. Les *Corts* sont l'institution qui représente les états catalans. D'abord *Cort comtal*, elles deviennent sous le règne de Jaume Ier les *Corts Generals*, qui sont représentées par les trois ordres. Même si leur compétences touchent les domaines financier, politique et législatif, elles n'ont cependant pas de valeur constitutionnelle²⁹, en tout cas pour le moment, car elles représenteront un contre-pouvoir efficace face à l'autorité royale au XIIIe siècle. Leur rôle est essentiellement d'organiser le « *bon estament e reformació* » du pays³⁰, assurant ainsi une autonomie politique de la Catalogne, et représentant ainsi le pactisme catalan, pactisme qui marque la spécificité du pouvoir politique en Catalogne. En effet, la politique constitutionnaliste de la Principauté de Catalogne est représentée par cette division du pouvoir entre l'autorité royale d'une part et les trois ordres présents au sein des *Corts* d'autre part. Afin de limiter l'autorité royale, le clergé, la noblesse et la bourgeoisie tirent également profit de ce système, pouvant bénéficier de privilèges en échange de l'aide financière que le roi pouvait nécessiter.

En 1265, l'autonomie politique en Catalogne est représentée par le *Consell de Cent*, qui comme son nom l'indique, est composé par cent hommes : cent *probi homine* (notables reconnus comme ayant une autorité au sein de la communauté) qui élisent trois *consellers*.

²⁷ *Ibidem*, p.21.

²⁸ Quatre barres.

²⁹ ZIMMERMANN, Michel et Marie-Claire, *op. cit.*, p.24.

³⁰ *Ibidem*, p.24.

Les *Usatges* de Barcelone, qui sont le fondement du droit catalan, furent également rédigés définitivement lors du règne de Jaume Ier, et le respect de leur application était logiquement géré par les Corts. Jaume Ier exporta ces *Usatges* vers les territoires conquis, comme dans les îles Baléares. La Catalogne, avec ces *Usatges* de Barcelone, voit la naissance de ce qui sera la base du droit catalan, et qui servira de base aussi au droit des territoires conquis (Gérone, Lérída, Tortosa...). Les *Usatges* résisteront jusqu'au règne des Bourbon.

Après le règne de Jaume Ier, la Catalogne domine la scène méditerranéenne, tant par son expansion territoriale que par sa puissance commerciale maritime jusqu'au XVe siècle. C'est par ailleurs à cette époque que se consolide la prise de conscience nationale par la population et par le pouvoir en place. Comme l'explique Marie-Claire Zimmermann :

C'est au XIVe siècle qu'achèvent de se mettre en place les institutions assurant au Principat une précocité remarquable dans la construction d'un véritable Etat et la cristallisation d'une conscience nationale.³¹

C'est donc sous le règne de Père III le Cérémonieux (1336 – 1387) que se consolide la conscience nationale. Chaque individu peut dès lors être partie intégrante de ce « corps » qu'est la nation, ce qui donc est une des parties de ce qui détermine l'être social. Ainsi, cette nation catalane sera composée par des individus marqués par son Histoire et reliés entre eux par cette Histoire commune. C'est donc avec fierté que Père III disait : « Si vous considérez vos fors et vos institutions, (...) vous verrez que vous êtes le peuple le plus libre du monde ».

Dans ce même élan, faire participer la population à « la marche de l'État » avec une participation financière, comme il a été dit précédemment, réclamée au sein des *Corts*, ne rend que plus évidente l'adhésion à ce corps social : « la population catalane est précocement associée à la marche de l'État »³².

On possède dès lors un élément déterminant dans cette étude de l'Histoire politique de Catalogne : c'est avec l'avènement des Corts au XIIIe siècle et l'installation d'un système de répartition du pouvoir, qui rend officiel le pouvoir des Corts dans les

³¹ *Ibidem*, p.27.

³² *Ibidem*.

décisions afférentes au pays (*volem, estatuem*) que l'organisation politique catalane prend son autonomie vis-à-vis des autres territoires espagnols. Ce pactisme prend un élan lors de la réunion des Corts de Barcelone – Vilafranca - Cervera en 1358 qui créent ce que sera la *Diputació del General*, ou *Generalitat*. Cette fameuse institution s'avère être une délégation permanente des *Corts* qui tout d'abord veille à ce soient bien récoltés les impôts par les fonctionnaires royaux, mais dont les compétences tendront très vite à s'élargir afin de garantir notamment la bonne tenue des *Furs et Llibertats*³³ et assure également le gouvernement du pays en cas d'absence du roi. Cette délégation permanente des *Corts* s'établit en 1364 à Barcelone. Comme nous le verrons ultérieurement, dès le XVe siècle, qui vit l'avènement du règne des Trastamare en 1412, jusqu'à la date de 1714 qui marqua un tournant majeur dans l'évolution de l'histoire politique et institutionnelle de la Catalogne, la couronne catalano-aragonaise traversa une période d'affaiblissement économique qui aboutit par la perte des privilèges institutionnels en 1714 avec le *Decret de la Nova Planta*. Au XVe siècle, les épidémies, les famines et les faillites économiques fragilisèrent la population catalane. Le règne des Trastamare qui commence avec la prise de pouvoir de Ferdinand Ier (1412-1416) et qui se conclut avec l'avènement de Jean II (1458-1479) représente une période de forte expansion territoriale (surtout sous le règne d'Alfonse V Le Magnanime (1416-1458)). Parallèlement, entre 1462 et 1472 éclate la révolution catalane, menée par la *Diputació* pour la défense des libertés, face aux Trastamare qui souhaitaient une unification ibérique. Pour Marie-Claire Zimmermann :

Désinvolture envers les coutumes catalanes, déclin de l'activité commerciale, guerre civile épuisante : le bilan de la dynastie Trastamare est lourd ; son erreur la plus grave est d'ordre dynastique. En 1468, Jean II fiance son fils Ferdinand à Isabelle, sœur du roi Henri IV et infante de Castille. Les deux cousins se marient à Valladolid l'année suivante.³⁴

On peut donc, avec cette première étape, s'apercevoir de la construction des bases de la société parlementaire catalane, mais il convient également de noter le

³³ Lois et normes issus des *Consells*, regroupées ainsi dans des livres et approuvées par le roi, puis compilées, qui déterminaient le fonctionnement de l'administration de la Justice au sein de la Couronne d'Aragon, lois et normes auxquelles s'ajoutaient les *Observancias* des juges qui interprétaient les applications des *Furs*.

³⁴ ZIMMERMANN, Michel et Marie-Claire, *op. cit.*, p.32,

dynamisme expansionniste médiéval qui a dessiné le visage de la future Catalogne moderne. Ces éléments sont « intégrés » par tout individu qui se sent et se sait catalan, comme tout être social appartenant à une nation, dans laquelle il évolue et bâtit son identité individuelle qui se mêle et se nourrit de l'identité collective. Albert Balcells a largement étudié le rapport entre mémoire et histoire, et les éléments qui amènent à une cohésion sociale, à une identité collective : « *La identitat col·lectiva és feta de límits espacials, de memòria, de símbols i de signes.*³⁵ »

Nous avons pu voir la construction, au fil des siècles et des règnes, des limites spatiales de la Catalogne. Or, ces limites ne sont pas seulement une « démarcation » de territoire, mais un espace au sein duquel les êtres partagent une culture, un passé commun, ainsi qu'une destinée. Afin de se retrouver, ces êtres en appellent à des symboles et des signes qui prennent une valeur de référence pour eux-mêmes mais aussi aux yeux de ceux qui les observent de l'extérieur. L'ouvrage *Llocs de memòria des catalans* représente une importante étude sur tous ces référents que connaissent et reconnaissent les catalans.

Revenons donc à ces points historiques qui ont été le sujet de représentation de ces monuments, symboles et signes présents dans tous les espaces catalans. Le règne des rois catholiques marque la fin de cette esquisse d'une autonomie politique catalane, l'institution monarchique devenant primordiale en Castille. Il ne s'agit pas d'une abolition des institutions et du droit catalans, mais d'un régime de « prééminence monarchique »³⁶. Toutefois, cette idée d'identité culturelle et cet élan vers un territoire bien caractérisé par son histoire propre gardent leur vivacité pour les catalans en ce début de XVI^e siècle :

Dans cet immense ensemble, la Catalogne apparaît comme un petit pays appauvri, négligé et marginal. Mais, dans sa réalité institutionnelle comme dans la conscience de ses habitants, elle conserve vitalité et fierté.³⁷

³⁵ BALCELLS, Albert, *Llocs... op. cit.*, p.7 : « L'identité collective est faite de limites spatiales, de mémoire, de symboles et de signes. »

³⁶ ZIMMERMANN, Michel et Marie-Claire, *Op. cit.*, p.33.

³⁷ *Ibidem*, p. 34.

Cela sera un des éléments factoriels qui mèneront à l'opposition des paysans catalans face à la Castille au XVII^e siècle, lors de la *Guerra dels Segadors* (1640-1659). Après la Guerre de Trente ans (1618-1648) qui opposa les Habsbourg catholiques d'Espagne aux puissances européennes protestantes, et à la France qui souhaitait également affaiblir le pouvoir des Habsbourg, l'Espagne est ruinée. De plus, une crise commerciale avec l'Amérique finit d'épuiser les finances de la Castille. Ainsi, la Couronne de Castille souhaite faire participer les royaumes placés sous son joug, dont la Catalogne. De plus, outre une participation financière à l'effort de guerre, le Comte Olivares (arrivé au pouvoir sous Philippe IV en 1621) réclame une participation militaire à la Catalogne, qui refuse. De plus, l'occupation du territoire catalan par les troupes castillanes épuise la patience des catalans : le conflit éclate en mai 1640, qui donnera lieu à la rébellion des paysans de Gérone le jour du *Corpus Christi*, le 7 juin 1640. Cet événement qui sera nommé le Corpus de Sang est le point de départ d'un conflit qui est un des points culminants de l'histoire catalane, car il est caractérisé par un soulèvement mené par le peuple et non pas l'oligarchie, et qui dès lors aura une connotation suffisamment emblématique pour que naisse de cet événement l'hymne actuel de la Catalogne que l'on connaît. Mais au-delà d'un conflit d'ordre économique et militaire, cet événement peut et doit être perçu comme le rattachement des catalans à une même volonté : la défense des intérêts de leur nation et l'imposition du respect de la part de la Castille :

L'insurrection se *transforme en révolution politique*. La Generalitat, dirigée par le chanoine Pau Claris, convoque une *junta de braços* qui décide de défendre les libertés catalanes ; après avoir proclamé une éphémère république, les députés nomment Louis XIII comte de Barcelone (janvier 1641). En faisant sécession, la Catalogne déclare la guerre à l'Espagne.³⁸

Le Traité des Pyrénées en 1659 demeure la fin d'un conflit qui a eu comme caractéristique aussi bien réelle que symbolique le fait que la Catalogne a été le terrain de la guerre entre la France et l'Espagne : ainsi, la Catalogne a tenté de lutter contre l'occupation territoriale entre ces deux géants. En alliance avec la France de Louis XIII

³⁸ *Ibidem*, p.36.

contre Philippe IV, la Catalogne s'aperçoit rapidement que la France utilise son territoire à ses propres fins, qui sera finalement la gagnante dans ce conflit :

(...) *la Catalogne fait les frais de la paix*, puisque le *traité des Pyrénées* cède à la France les comtés de Roussillon, Conflent, Vallespir, Capcir et 33 *pobles* de Cerdagne. Effectuée en l'absence de toute consultation des Corts, la cession des « comtés » est ressentie en Catalogne comme une mutilation. Mais l'affrontement entre Catalogne et Castille se solde par un statu quo ; le *Principat* sauve ses libertés.³⁹

Cet épisode est suffisamment marquant dans l'esprit collectif catalan pour qu'il ait été représenté dans la peinture d'Antoni Estruch i Bros en 1907. Car il s'agit non seulement d'un événement historique bien délimité dans le temps, mais également d'une cime dans le relief des mouvements conflictuels qui ont conduit à l'union du peuple catalan qui se définissait en tant que tel. Cette cime, si l'on se permet d'utiliser cette métaphore, est, tout comme la date ultérieure de 1714, un fait de l'histoire événementielle transversal qui dépasse son existence propre en tant que fait isolé pour devenir un symbole : tout événement laisse une trace dans la mémoire collective, en plus de la trace dans les livres d'histoire. Cependant, certaines de ces traces portent en elles le sceau d'enjeux transversaux, diachroniques pourrions-nous dire : elles traversent les époques et leurs contextes pour se métamorphoser en un symbole. Un même conflit peut être « réactivé » sous une autre forme : *Els Segadors* est aujourd'hui connu surtout en tant qu'hymne, qui peut dès lors réunir les signes qui, mis ensemble, révèlent un sens qui s'adapte à d'autres circonstances historico-sociales, et qui alors convoque ces signes qui convergent vers une signification intemporelle d'union et d'insurrection. Par ailleurs, ce genre d'événements permet l'émergence de personnalités catalanes qui deviennent alors à leur tour emblématiques, ou même sacralisés pour certains, et permettent ainsi la réunification du peuple catalan sous leur égide. Dans le cas de la *Guerra dels Segadors*, le cas de l'ecclésiastique Pau Claris, alors Président de la *Generalitat*, est devenu l'un de ces personnages inscrits au panthéon symbolique de la Catalogne, son nom figurant dans une des grandes avenues de l'*eixample* de Barcelone, nomenclature élaborée en 1864 par l'impulseur de la *Renaixença* catalane Víctor Balaguer i Cirera (1824-1901).

³⁹ *Ibidem*, p.36.

Si l'on marque une pause dans cette analyse historico-sociale, on peut déjà élaborer un constat : le sentiment d'appartenance à une nation et la volonté de la défendre en conservant ses privilèges et sa culture (qui est véhiculée par la langue) reste farouche depuis le Xe siècle, et ce jusqu'à nos jours. Il ne faut pas omettre également l'existence dès la fin du Moyen Âge du genre narratif des *dietaris* ou livres de raison, qui marquent eux aussi leur apport dans cette construction identitaire progressive et dans la mémoire collective⁴⁰.

En 2014, a été célébré en Catalogne le tricentenaire de la défaite catalane face aux troupes bourboniennes de Philippe V, et donc la perte des privilèges, des institutions et du fonctionnement politique de la Catalogne dont nous venons d'observer la naissance des siècles auparavant. Le 11 septembre 1714 reste donc une date clé, une date symbolique, celle qui porte encore aujourd'hui le sceau de ce qui ne doit plus survenir, et surtout : « Devenue fête nationale, la date marque le dernier épisode de la lutte d'un peuple pour la sauvegarde de son identité et de son organisation »⁴¹. La guerre de succession catalane entre 1701 (mort sans successeur de Charles II le 2 novembre 1700) et 1714 marqua la fin de la spécificité juridique et institutionnelle dans la couronne catalano-aragonaise. Avec le Décret de la Nova Planta, Philippe V fit perdre à la Catalogne ses privilèges, en l'annexant ainsi à l'Espagne, mais également son « identité » en devenir. Bien entendu, ce terme si galvaudé et enfermant doit ici être compris comme comprenant : les référents culturels, les coutumes, la langue, et l'organisation sociétale de la Catalogne. Cette guerre opposa celui qui fut choisi par Charles II, Philippe d'Anjou, le petit-fils de Louis XIV, et l'archiduc Charles, fils de l'Empereur Léopold Ier de Habsbourg. Une guerre qui divisa l'Europe, et ce depuis 1680. Car la santé fragile de Charles II et l'enjeu de succession territoriale remit en question les Traités de Westphalie de 1648. Un partage des territoires est donc édifié. Cependant, le testament de Charles II vint bouleverser ce partage : celui qui devait lui succéder, Louis-Ferdinand de Bavière, son cousin issu de germain du côté paternel, mourut avant lui. Par conséquent il nomma le Duc d'Anjou, fils de sa sœur aînée Marie-Thérèse. Cependant, le fait que Philippe V ne renonce pas à ses droits sur la couronne française, ainsi que l'occupation des Provinces-Unies par la France provoquèrent l'édification du traité de la « Grande Alliance » entre l'empereur Habsbourg, la Grande-

⁴⁰ PEYTAVI DEIXONA, Joan, « Les sources et la langue de la « mémorialistique » : l'exemple catalan », in JANÉ, Oscar, POUJADE, Patrice (Dir.), *Memòria personal : construcció i projecció en primera persona a l'època moderna*, Casa de Velázquez, Madrid, 2015, pp.141-148.

⁴¹ ZIMMERMANN, Michel et Marie-Claire, *op. cit.*, p.37.

Bretagne, les Provinces-Unies et la Prusse, également nommé le Traité de La Haye le 7 septembre 1701.

Au fil des années, les belligérants s'épuisent économiquement. En 1712, un accord sur la répartition des territoires voit le jour, en octroyant la couronne d'Espagne à Philippe V. Le traité de Rastatt signé le 6 mars 1714, mettant fin à cette guerre de succession. Outre la reconfiguration politique européenne, le rapport de forces entre les Etats a aussi changé. Le grand gagnant de ce bouleversement est la Grande-Bretagne qui a affirmé sa puissance maritime et économique. L'Espagne, en rompant avec le pouvoir des Habsbourg, a perdu sa figure de puissance impériale. En ce qui concerne la Catalogne, la perte des Usages et des privilèges sont le point de départ de cette volonté de « reconquête » des droits mais également des coutumes catalanes, ce qui donnera lieu plus d'un siècle plus tard à une récupération du passé culturel catalan pour une renaissance de la langue catalane comme langue de prestige, lors du mouvement culturel de la *Renaixença*, qui concerna surtout la littérature, mais qui possédait toutefois un rayonnement abondant tous les domaines de la vie catalane. Mais avant l'émergence du mouvement de la *Renaixença*, Albert Balcells précise que le *Decret de la Nova Planta* remplaça les anciennes *vegueries* et *sotsvegueries* en douze « *corregiments* » et donc remplaça le système catalan des vigueries par un système militaire : « (...) *tanmateix, la pràctica política revelà, al llarg de tot el segle XVIII, la preeminència del poder militar del capità general en la governació del país.* »⁴²

Les réactions de la population catalane dans cette période fut diverse, selon Albert Balcells : l'exil, la résistance armée ou encore la collaboration avec le nouveau régime sont autant de réactions observées à ce moment-là, mais la résistance catalane ne dépassa pas le premier tiers du XVIIIe siècle⁴³.

Si le *Decret de la Nova Planta* marque surtout la fin des *Corts*, de la *Generalitat* et du *Consell de Cent*, elle marque aussi la fin de la nation catalane. Cependant, pour certains historiens, comme le spécifie Marie-Claire Zimmermann :

L'éradication d'institutions oligarchiques et sclérosées a permis, aux yeux de certains, l'essor économique du XVIIIe siècle ; pour d'autres, le soulèvement de 1705 est l'œuvre d'une classe moyenne « pressée

⁴² BALCELLS, Albert, *Història de Catalunya*, p.713 : « (...) cependant, la pratique politique révéla, durant tout le XVIIIe siècle, la prééminence du pouvoir militaire du capitaine général sur la gouvernance du pays. »

⁴³ *Ibidem*, pp.709-711.

d'intervenir dans le destin espagnol » (Pierre Vilar) et redoutant d'être enfermée en Catalogne par le centralisme bourbonien.⁴⁴

Cependant, bien qu'il soit indispensable de cerner l'événement historique et politique en lui-même, ceci n'est pas suffisant. En effet, il s'agit aussi, pour bien comprendre l'élaboration de la mentalité catalane, de percevoir comment s'est construit l'esprit social à partir de ces événements, et même au-delà, c'est-à-dire à partir de l'histoire intime de chaque individu, dans son rapport au monde. Il s'agit d'une autre histoire, celle des hommes et des femmes de Catalogne. Comme l'explique magistralement Jaume Vicens Vives, concernant les sujets d'étude des historiens :

*Però cal que renovin [els historiadors] la temàtica de llurs preocupacions ; que deixin en pau reis i prínceps, batalles i esdeveniments polítics, per tal de concentrar el focus de llurs treballs sobre el mecanisme íntim del desenvolupament humà de Catalunya. Cal, doncs, que cerquin l'home en les seves reaccions primigènies, i que esbrinin com ha organitzat i estructurat el seu espai mental ; sobretot, com ha establert aquest ordit de relacions materials i espirituals amb la terra que el nodreix i els altres homes que li són consemblants, en una articulació social definida i categòrica. En una paraula, que ens diguin com ha sorgit la mentalitat que ens caracteritza dins la societat occidental i que és el testimoni més punyent de la nostra existència diferenciada ; molt més que les característiques idiomàtiques, ja que aquestes depenen del procés mental col·lectiu que les ha promogudes i les ha pastades en el transcurs dels segles.*⁴⁵

⁴⁴ ZIMMERMANN, Michel et Marie-Claire, *op. cit.*, p.38.

⁴⁵ VICENS VIVES, Jaume, *op. cit.*, p.15 : « Mais il faut qu'ils [les historiens] rénovent la thématique de leurs préoccupations ; qu'ils laissent en paix les rois et les princes, les batailles et les événements politiques, afin de concentrer le focus de leurs travaux sur le mécanisme intime du développement humain de Catalogne. Il faut, donc, qu'ils cherchent l'homme dans ses réactions primitives, et qu'ils découvrent comment il a organisé et structuré son espace mental ; surtout, comment il a établi cet ourdissage de relations matérielles et spirituelles avec la terre qui le nourrit et les autres hommes qui sont ses semblables, dans une relation sociale définie et catégorique. En un mot, qu'ils nous disent comment a surgi la mentalité qui nous caractérise dans la société occidentale et qui est le témoignage le plus poignant de notre existence différenciée ; beaucoup plus que les caractéristiques idiomatiques, puisque ces dernières dépendent du processus mental collectif qui les a promues et les a pétrées au cours des siècles. »

Comprendre donc cet « espace mental » catalan sera une préoccupation majeure de la partie III dans sa première sous-partie, qui viendra donc compléter cette analyse historico-intellectuelle.

Pour rester pour l'instant sur la question politique catalane, il faut bien dire qu'elle est celle qui concerne le plus l'émergence du modernisme barcelonais, car les deux sphères, politique et culturelle, sont intimement liées, la première ayant provoqué chez les intellectuels catalans le besoin d'un renouveau total dans leur pays. Pour résumer autant que possible les événements marquants qui ont jalonné l'histoire catalane, il convient donc de noter tout d'abord que le système parlementaire catalan est un système politique qui connut les pires attaques de la part du pouvoir espagnol centralisateur depuis le Moyen Age avec la couronne de Castille. Cependant, étant donné qu'il a été remis en place même après des siècles d'inexistence, on doit souligner que ce système a pu perdurer jusqu'à nos jours.

A présent, à la lumière de cette rétrospective historique visant à souligner la genèse de l'organisation politique catalane, il est judicieux de ralentir et de scruter avec la plus grande attention les trois derniers siècles, car se référer aux trois derniers siècles n'est nullement un choix hasardeux : le *Decret de la Nova Planta* en 1714 marque une rupture dans l'entreprise de construction d'une organisation et d'une autonomie politique en Catalogne, et donc saura provoquer, telle une vague, un mouvement sinusoïdal durant les trois siècles suivants en qui concerne les tentatives plus ou moins réussies d'un retour à une autonomie parlementaire en Catalogne. Le système politique catalan, s'il n'a pu perdurer dans la réalité, a toutefois survécu en latence dans l'esprit des dirigeants et du peuple catalan.

En effet, le nouveau pouvoir centralisateur au début du XVIII^e siècle s'installe progressivement, et concernant l'usage de la langue, comme le souligne Marie-Claire Zimmermann : « (...) le catalan se replie dans le monde paysan. »⁴⁶ L'essor agricole d'abord, et commercial et industriel ensuite, vont faire de la Catalogne, et a *fortiori*, de Barcelone, le territoire le plus fructueux de l'espace ibérique. De ce fait, il est opportun de souligner que Madrid a su tirer parti (et profit) des richesses catalanes.

La Guerre d'indépendance espagnole, ou en catalan *Guerra del Francès* (1808-1814), provoque une fracture entre Madrid et Barcelone mais également au sein-même de la Catalogne, qui n'en profite pas pour récupérer son autonomie perdue. Cette guerre

⁴⁶ ZIMMERMANN, Michel et Marie-Claire, *op. cit.*, p.39.

qui provoqua des pertes humaines énormes, marqua un virage décisif dans la séparation progressive de Madrid et de Barcelone. Napoléon Ier subit la dure défaite aux côtés de l'Espagne, son alliée, face aux britanniques dans la bataille de Trafalgar (1805), bataille dont le but était l'envahissement des îles britanniques. L'Espagne et la France s'unirent à nouveau afin de s'attaquer au Portugal. L'Espagne, sous le règne de Charles IV et affaiblie par ses pertes coloniales, accepta en 1807 de laisser pénétrer les troupes françaises qui souhaitaient s'attaquer au Portugal, allié des britanniques. Menée par Murat, l'armée française siégea à Madrid. Ferdinand, le fils de Charles IV, se souleva contre son père pour prendre le pouvoir (soulèvement d'Aranjuez). Entre le mois de mars et le mois de mai 1808, il devint Ferdinand VII. Sa prise de pouvoir provoqua l'abdication de Charles IV le 19 mars 1808, qui souhaitait en échange obtenir la libération de son favori, Manuel Godoy. Souhaitant la protection de Napoléon, Ferdinand VII se rendit à Bayonne pour le rencontrer, et fut fait prisonnier. Sa détention dura toute la Guerre d'indépendance. Charles IV et son épouse, Marie-Louise de Bourbon-Parme, se rendirent également à Bayonne le 30 avril pour assister à la réunion. Deux jours plus tard, la Guerre d'indépendance éclata à Madrid. Napoléon demanda d'abord à Ferdinand qu'il rende le trône, mais non pas à son père. Ayant déjà abdiqué, Charles IV se vit proposer de renoncer au trône et proposa aux trois protagonistes un asile en France et une pension annuelle. Manipulant ainsi les deux rois, Napoléon parvint à aboutir, accompagné de soixante-quinze notables espagnols, à la création de la première constitution espagnole : la Constitution de Bayonne, le 8 juillet 1808, qui donna lieu à la monarchie constitutionnelle napoléonienne. Ainsi, le 9 juillet, le frère de Napoléon Ier, Joseph, prit le trône et devint ainsi Joseph Ier d'Espagne. Cependant, le 11 août, le Conseil de Castille ne reconnut pas la nouvelle constitution napoléonienne et continua à déclarer Ferdinand VII (*le Désiré*) comme roi *in absentia*. Les Cortes de Cadix promulguent, au terme d'une résistance acharnée de certains noyaux formés en Juntas durant quatre années, une nouvelle constitution, la Constitution de 1812, afin de contrecarrer la domination française. Cependant, cette constitution fut abolie et remplacée par la monarchie absolue par Ferdinand VII. Durant cette Guerre d'indépendance, « A aucun moment, la Catalogne ne profite de la « guerre d'indépendance » (1808-1814) pour tenter de restaurer ses libertés anciennes. »⁴⁷

En Catalogne, la bourgeoisie soutient les libéraux qui subirent une grande persécution par Ferdinand VII. Les *afrancesats* et la franc-maçonnerie sont bannis des

⁴⁷ *Ibidem*, p.41.

territoires hispaniques. En 1820, après plusieurs soulèvements, le Triennat libéral (qui fait suite au coup d'État du colonel Riego à Cabezas de San Juan à Séville) tenta de s'attaquer à l'absolutisme, en s'appuyant sur la Constitution de 1812. Mais avec l'aide des troupes françaises des Cent Mille Fils de Saint Louis, Ferdinand VII revint sur le trône. S'en suit la Décennie abominable, ou *Década Ominosa* (1823-1833), qui vit une vive répression à l'encontre de tous les milieux libéraux. Utilisant la pragmatique Sanction, Ferdinand nomma sa fille Isabelle comme héritière du trône, mais son frère Charles de Bourbon, qui prétendait également au trône, profita d'un vif soutien de la part des absolutistes conservateurs. Les libéraux, quant à eux, soutiennent l'infante Isabelle, afin de moderniser le pays. Trop jeune pour monter sur le trône, la régence de Marie-Christine installe un pouvoir libéral et anticléricale, et divise la Catalogne en quatre provinces administratives. En Catalogne, ces événements provoquent un sentiment d'opposition perpétuelle face au pouvoir centralisateur : « La cristallisation de courants de pensée met fréquemment Barcelone en opposition à Madrid. Les Catalans sont libéraux quand le gouvernement est conservateur, carlistes quand les libéraux, centralistes, libre-échangistes et uniformisateurs sont au pouvoir. »⁴⁸

Cependant, comme l'expose Jordi Bonells⁴⁹, on ne peut réellement parler d'« anti-espagnolisme » qu'à la fin du XIXe siècle : avant cela, ce sentiment d'appartenance à la nation espagnole se retrouve tant au niveau des élites qui se contentent d'un réveil « culturel et économique » à partir de la *Renaixença* qui émerge à partir de 1833 avec la poésie de Carles Bonaventura Aribau, *A la Pàtria*, qui continuent de converser en castillan, qu'au niveau des couches populaires, qui, même si elles conversent en catalan, en particulier dans les milieux ruraux⁵⁰, ne sont pas portées par un élan nationaliste catalan.

Toutefois, les trois conflits carlistes marquèrent profondément l'Espagne et la Catalogne, tout le long du XIXe siècle. De plus, la crise économique et politique de l'Espagne tout le long du XIXe siècle provoqua la naissance de la politisation de ce qu'était avant, comme l'explique Jordi Bonells, un « réflexe sentimental »⁵¹. Avant, il n'y avait pas de « conscience claire de sa spécificité politique », ou, dit autrement, « L'histoire du catalanisme au XIXe siècle est celle d'une progressive politisation sentimentale ».⁵² La Guerre carliste qui affecta le plus la Catalogne fut la deuxième

⁴⁸ *Ibidem*, p.43.

⁴⁹ BONELLS, Jordi, *Les nationalismes espagnols (1876-1978)*, Editions du Temps, Paris, 2001.

⁵⁰ *Ibidem*, p.41.

⁵¹ *Ibidem*, p.40.

⁵² *Ibidem*, p.41.

(*Guerra dels Matiners*). Comme le précisent Jordi Casassas et Carles Santacana : « C'est en 1848-1849, au cours de la dernière phase de la guerre carliste, connue comme *Guerra dels Matiners*, lorsque la crise sociale déboucha sur un programme politique, que le particularisme catalaniste s'exprima clairement. »⁵³ Refusant le centralisme et le libéralisme, et marquée par la crise agraire de 1846, la coalition carliste en Catalogne, imprégnée par une idéologie républicaine, se souleva, en commençant à Solsona, mais se solda par un échec. Si finalement c'est Alfonso XII le 9 janvier 1874 qui remet les Bourbons au pouvoir, la Catalogne voit sa tentative de restauration d'un gouvernement autonome terminer par un échec en 1873. La bourgeoisie catalane privilégie la monarchie bourbonienne, celle-ci lui garantissant « l'ordre public et (...) la pérennité du clientélisme. »⁵⁴ Cette attitude réfractaire à des idées progressistes se retrouvera également réactivée dans le domaine artistique, vis-à-vis du modernisme importé de Paris par Santiago Rusiñol, même si ce secteur de la population reste le moteur du dynamisme des événements artistiques de la fin du XIXe siècle à Barcelone. C'est ce qu'il conviendra d'analyser ultérieurement, le tournant de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle étant l'objet des deuxième et troisième sous-parties de ce chapitre.

Comme il sera étudié dans ces parties, au niveau économique, l'industrie catalane continue d'être le moteur du territoire ibérique, jusqu'à atteindre en 1900 « 74% du produit espagnol »⁵⁵. C'est cette même industrie qui permettra l'émergence d'une bourgeoisie industrielle, à laquelle appartenait Santiago Rusiñol, issu d'une famille travaillant dans le secteur de l'industrie textile à Manlleu. Sa relation ambiguë avec le milieu bourgeois sera d'autant plus intéressante à analyser qu'elle aura un rôle dans sa relation avec public barcelonais.

On voit donc que ce sont les classes moyennes qui se rallient le plus aux mouvements catalanistes (il conviendra, dans les parties ultérieures, d'analyser le rôle et le poids réels des mouvements ouvriers et paysans dans l'émergence de ce nationalisme catalan naissant, car Jordi Bonells, en reprenant l'idée de l'historien catalan Josep Termes, explique que ce dernier « (...) voit dans l'émergence du catalanisme un soubassement populaire »⁵⁶, tandis que la bourgeoisie reste plus proche de la monarchie, même si cette dernière est centralisatrice et fait perdre à la Catalogne ses privilèges). Cependant que l'industrie connaît son apogée, on voit également naître le syndicalisme

⁵³ CASASSAS, Jordi, SANTACANA, Carles, *Le nationalisme catalan*, 2004, p.24.

⁵⁴ ZIMMERMANN, Michel et Marie-Claire, *op. cit.*, p.45.

⁵⁵ *Ibidem*, p.46.

⁵⁶ BONELLS, Jordi, *op. cit.*, p.40.

anarchiste en Catalogne, extrêmement vigoureux au XIXe siècle. Ce point sera nodal dans la compréhension de la société dans laquelle évoluait Rusiñol. Pere Comomines (6 mai 1870 – 30 novembre 1839), écrivain et homme politique, sera une figure primordiale dans les relations entre les groupes anarchiste et moderniste, participant à la revue moderniste et catalaniste *L'Avenç*. C'est ce qui conviendra de mettre en lumière dans le chapitre 3 de cette même partie.

De même, il sera indispensable de démontrer comment la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle, avant l'ère sombre du franquisme, connurent une multiplication d'actes renforçant l'ancrage d'une gouvernance autonome catalane (à titre d'exemple, la *Mancomunitat de Catalunya* (1913 – 1925), abolie ensuite par la dictature de Miguel Primo de Rivera (1923-1930), sera une nouvelle forme d'union politique catalane reconnue par Madrid : « Deux siècles après le Décret de Nueva Planta, la Catalogne se voit reconnaître par l'État espagnol une première forme d'identité collective »)⁵⁷. Ce fut ensuite la naissance de la *Generalitat* de Catalogne avec son Parlement entre 1931 et 1939. Puis, ce fut en exil que le Parlement put survivre durant les années du franquisme, de 1939 à 1980. La survivance de ce système politique doit apporter comme réflexion le fait que la Catalogne a gardé son désir d'autonomie toujours aussi vigoureux à travers les âges. Cette idée, loin d'être un simple jugement subjectif, apporte une lumière sur l'Histoire de la Catalogne qui a toujours voulu prendre en main son destin politique, économique, juridique et social et ceci nous donne une clé de compréhension sur le mouvement moderniste barcelonais au tournant du XXe siècle. On pourrait se demander comment ces deux faits peuvent avoir un point de connexion, et pourtant le mouvement artistique moderniste est bien le fruit de l'Histoire sociale et politique du « pays » dans lequel il a émergé. C'est ce qu'il conviendra d'analyser et de démontrer dans les étapes ultérieures.

Cette rétrospective historique non exhaustive a permis de mettre en relief tous les points historiques qui ont suscité, directement ou indirectement, une réaction catalane de rejet du centralisme de la monarchie castillane, ou au contraire de compromission avec celui-ci, prouvant la pérennité de ces idées autonomistes, face aux idées fédéralistes, avec toute la difficulté de sélectionner les événements afférant à l'émergence d'un « nationalisme » catalan. Cette idéologie s'inscrit dans la production culturelle, qui véhicule de la même façon cette idéologie. Theodor W. Adorno (1903-

⁵⁷ *Ibidem*, p.50.

1969), philosophe et sociologue représentant de l'École de Francfort de laquelle a émergé la Théorie critique que nous aborderons dans la troisième partie, dans son ouvrage *Théorie Esthétique*⁵⁸, s'inscrivant dans la veine marxiste de la lecture de l'œuvre d'art, prouve cependant que l'art n'est pas seulement le miroir de la société, mais parvient à toucher les consciences au-delà des frontières du temps. On pourrait dire qu'en même temps que l'histoire influe sur le bagage culturel et sur la conscience collective, elle-même se voit réinvestie par l'art, et même questionnée par ce dernier.

Donc la question centrale est : dans quelle mesure les événements historiques des trois derniers siècles – car d'une manière générale, même s'il était nécessaire de faire une rétrospective de l'histoire catalane depuis le Xe siècle pour comprendre la naissance de la nation au sens politique et spirituel, le choix de mise en relief de ces trois derniers siècles est motivé par le fait même qu'ils sont moins diffus dans la mémoire collective, et donc davantage opérants pour le sujet culturel de la fin du XIXe siècle - ont impacté l'esprit des hommes catalans de la fin du XIXe siècle ? Mais également, comment le contexte social, économique, intellectuel et politique contemporain de ces hommes de la fin du XIXe et du début du XXe siècle a-t-il pu influencer sur leur vie, leur identité intime et donc, concernant les artistes comme Santiago Rusiñol, sur leur œuvre ? Comment ce contexte a-t-il pu dépasser les frontières pour parvenir jusqu'au visible sur un tableau ? La démarche scientifique, afin de corroborer la thèse du marquage de l'histoire passée et contemporaine et du bagage culturel dans la création elle-même, consiste donc à se pencher sur ce contexte finisécularisé pour parvenir à débusquer les mécanismes opérants.

2) L'émergence du nationalisme en Catalogne.

2-1) Les nationalismes européens au XIXe siècle.

Cette étude raisonnée de l'émergence des nations et des nationalismes au XIXe siècle commencera par la définition-même du terme de « nation », et pour ce faire, tout d'abord, une lecture analysée de l'œuvre *Nations et nationalismes depuis 1780* d'Eric

⁵⁸ ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Théorie esthétique*, 2011.

Hobsbawm semble être extrêmement pertinente afin de parvenir à la deuxième partie de cette étude, à savoir les faits nationaux du XIXe siècle en Europe.

Pour tenter d'accomplir la difficile tâche de définir le terme de « nation », l'historien Eric Hobsbawm nous prévient tout d'abord qu'il s'agit d'une tâche impossible à réaliser de manière satisfaisante : « (...) on n'a trouvé aucun critère satisfaisant qui permette de décider lesquelles des nombreuses collectivités humaines pourraient porter le titre de nation »⁵⁹. Il poursuit : « (...) on s'est appuyé pour ce faire soit sur des critères uniques tels que la langue ou l'ethnie, soit sur un ensemble de critères tels que la langue, le territoire commun, l'histoire commune, les traits culturels et bien d'autres choses. (...) Ces définitions objectives ont échoué (...) » car de telles définitions n'ont pu être appliquées qu'à « quelques spécimens », et que ces « critères » restent « (...) flous, mouvants, ambigus (...) »⁶⁰.

Cette observation reste une règle *sine qua non* lorsque l'on tente d'analyser les phénomènes identitaires. Il devient également important de noter que tout individu social, inscrit donc dans un croisement de diverses identités (collectives et individuelles) se voit inscrit dès le début de son éducation dans une famille (au sens propre, mais également une famille représentée par le langage), un groupe, un pays, une nation, et plus généralement, une culture, elle-même fruit d'un réseau de diverses influences récoltées tout le long de l'Histoire. L'ouvrage *Llocs de memòria dels catalans* d'Albert Balcells est sans conteste une excellente analyse des points nodaux qui réunissent tous les individus qui sont « inscrits » dans ce que l'on pourrait nommer la « catalanité », c'est-à-dire tout ce qui constitue les référents culturels, et même nationaux, communs : citons le drapeau, la flamme du Canigou, ou encore la statue de Rafael Casanova à Barcelone, œuvre du sculpteur Rossend Nobas, datée de 1888 (date clé puisque cette statue, comme sept autres statues, devaient orner l'allée qui menait à l'Exposition Universelle de cette même année), dont l'histoire suit celle des événements importants qui ont jalonné l'histoire de Catalogne. Ceci faisant partie des « récits nationaux », il s'agira de développer ce point dans la partie suivante.

Au XIXe siècle, l'Europe voit donc l'émergence de la création de nations, et *de facto*, l'émergence de mouvements nationalistes. Et bien sûr, la Catalogne se retrouve dans ce processus, et, à travers des mouvements de renaissance culturelle comme la *Renaixença*, puis le modernisme, ou encore à travers les mouvements socio-politiques,

⁵⁹ HOBSBAWM, Eric, *Nations et nationalisme depuis 1780*, 1992, p.18.

⁶⁰ *Ibidem*, pp.19 - 20.

elle participe à ce mouvement global de renforcement d'adhésion identitaire nationale. Eric Hobsbawm définit et explique clairement comment l'Europe s'est métamorphosée au XIXe siècle.

Son hypothèse de travail afin de pouvoir avoir un point de départ pour considérer la question de la nation est la suivante : « Nous prendrons comme hypothèse de travail que tout groupe suffisamment important en nombre dont les membres se considèrent comme faisant partie d'une même « nation » sera considéré comme tel. »⁶¹

C'est par conséquent ce qui peut être adopté comme point de départ. Mais Eric Hobsbawm émet une différenciation qui permet de montrer la fragile frontière entre la nation vue par les nationalistes et la nation « réelle » : « Car la « nation » telle qu'elle est conçue par le nationalisme peut être reconnue à titre prospectif, alors que la « nation » réelle ne peut être reconnue qu'à *posteriori* ». ⁶² On comprend alors que cette vision fantasmée de la réalité nationale et la projection de ces fantasmes ne peuvent mener à terme qu'à la propre destruction de la nation, puisqu'elle ne permet pas l'épanouissement de celle-ci grâce aux échanges avec l'altérité.

Mais avant de percevoir ces nuances, rappelons, comme le fait Eric Hobsbawm, que « nous pouvons donc admettre, sans pousser plus avant l'examen de la question, que, dans son sens moderne et fondamentalement politique, le concept de *nation* est historiquement très jeune »⁶³.

Le XIXe siècle est connu pour être le siècle de l'épanouissement des idées libérales et républicaines, et celui de l'apparition de la démocratie et de l'effacement des monarchies absolues. Les idées révolutionnaires françaises s'exporteront et donneront le souffle un siècle plus tard aux mouvements revendicatifs sociaux et ouvriers qui seront étudiés dans le chapitre II de cette partie. C'est également le siècle du début de l'éclatement des empires qui constitueront au XXe siècles les pays que nous connaissons : par l'exemple, prenons l'Empire Austro-hongrois qui finira par donner naissance aux pays de l'Europe centrale que nous connaissons aujourd'hui. Par ailleurs, l'Italie et l'Allemagne s'unifièrent et deviendront des États.

Afin de mieux cerner les liens qui sont tissés entre, d'une part, la naissance de l'idée de « nation », et d'autre part, les enjeux sociaux qui sous-tendent les œuvres picturales de Santiago Rusiñol, il est opportun tout d'abord de comprendre le concept de « nation », ce qui est signifié dans ce vocable, et d'observer tout ce qu'il entraîne dans sa

⁶¹ *Ibidem*, p.25.

⁶² *Ibidem*, p.26.

⁶³ *Ibidem*, p.41.

signification, surtout pour saisir la différence entre la vision de la nation sous le prisme du nationalisme, et sous le prisme de ce que l'on pourrait qualifier de « nation - peuple ». Citons Eric Hobsbawm :

(...) deux conceptions très différentes de la nation se croisent : la conception démocratique révolutionnaire et la conception nationaliste. L'assimilation État – nation – peuple s'applique aux deux, mais pour les nationalistes la création des entités politiques qui comporteraient cette assimilation découlerait de la préexistence de quelque communauté se distinguant des étrangers, alors que, du point de vue démocratique révolutionnaire, le concept central était le peuple souverain des citoyens, identifié à l'État, qui, par rapport au reste de l'humanité, constituait une « nation »⁶⁴

Concernant alors le phénomène de prise de conscience nationale et de naissance d'États – nations au XIXe siècle, Eric Hobsbawm continue :

Mais quelle était la place de la nation, ou encore de l'assimilation État = nation = peuple, quel que soit l'ordre des termes, dans le discours théorique de ceux qui, après tout, ont le plus fermement apposé leur marque sur l'Europe du XIXe siècle, et tout spécialement sur l'époque où le « principe des nationalités » modifia la carte du continent de la façon la plus spectaculaire, c'est-à-dire la période qui va de 1830 à 1880 : les bourgeois libéraux et leurs intellectuels ?⁶⁵

On peut alors comprendre, dans l'analyse qu'Eric Hobsbawm poursuit, que la « nation », ou du moins son « caractère », n'était pas forcément corrélé à l'État, et donc, la question qui suit naturellement est : pourquoi certaines nations n'allaient pas, au XIXe siècle ni même par la suite, devenir des États ? Cette question est au centre de ce qui sous-tend la politique catalane, puisque nationalisme catalan, indépendantisme catalan ou fédéralisme, voilà ce qui remue les dirigeants politiques catalans depuis le début de la prise de conscience nationale en Catalogne. Pour Eric Hobsbawm, trois critères permettaient de déterminer l'appartenance d'un peuple à une nation :

⁶⁴ *Ibidem*, pp.49-50.

⁶⁵ *Ibidem*, pp.50-51.

Le premier était son association historique avec un État soit actuel, soit ayant eu une existence assez longue, jusque dans un passé récent. (...) Le second critère était l'existence d'une élite culturelle établie de longue date, possédant une tradition de littérature écrite et d'administration nationale. (...) Le troisième critère, on doit bien l'avouer, était la preuve d'une capacité de conquête. Rien de tel qu'être un peuple impérialiste pour rendre sa population consciente de son existence collective, comme Friedrich List le savait très bien. De plus, pour le XIXe siècle darwinien, les conquêtes réalisées par une espèce sociale apportaient la preuve de son succès dans l'évolution.⁶⁶

On pourra détailler dans la partie suivante, ce qui définissait la nation catalane, mais on peut déjà établir le constat que la Catalogne possédait ces trois critères. Il va de soi que la forte industrialisation capitaliste qui voit le jour au XIXe siècle en Europe, et donc aussi en Catalogne, qui de ce fait se « détache » de l'économie décadente espagnole, accompagne le processus de développement des « nations » dans sa conception moderne. La bourgeoisie libérale en est le plus actif acteur. Le mimétisme entre ce système au niveau européen et au niveau catalan démontre donc que la Catalogne prend le caractère au XIXe siècle de « nation moderne » par excellence, ce qui donc marquera une franche opposition avec l'Espagne, comme il sera détaillé dans le chapitre 3 – 1 de cette partie.

A la lumière de ces aspects concernant la définition de la « nation » (sans que cela ne soit possible d'établir une définition immuable, étant donné la complexité de ce concept), on peut donc à présent voir comment se présentait la politique européenne au XIXe siècle, pour parvenir à replacer par la suite la Catalogne dans ce temps et cet espace particuliers. Tout d'abord, le début du XIXe siècle voit l'idée révolutionnaire française se diffuser en Europe, mais la défaite napoléonienne provoque la volonté des États-nations de renforcer les grandes puissances, ce qui laisse de côté les idées de la Révolution, en tout cas pour l'instant. Le Congrès de Vienne de 1814 dessine alors la nouvelle carte de l'Europe avec toutes les forces formant la « Sainte-Alliance », loin de l'idée de souveraineté nationale française. Tout ceci est clairement expliqué dans l'ouvrage de Serge Bernstein et de Pierre Milza, *Histoire de l'Europe du XIXe au début du XXe siècle*, qui montrent également le lien entre cette vision impérialiste de l'Europe et le courant culturel romantique :

⁶⁶ *Ibidem*, pp.76-77.

A l'idée de souveraineté nationale mise en avant par les Français au printemps 1789, les congressistes de Vienne opposent celle de légitimité dynastique. Ce principe trouve d'ailleurs un fondement culturel au sein des élites européennes avec le développement du romantisme. Celui-ci, privilégiant le sentiment et l'affectivité sur la raison, l'ordre et les valeurs universelles, met à la mode le passé historique de l'Europe et en particulier un Moyen Âge idéalisé. Du même coup, retrouvent la faveur des aristocraties et des bourgeoisies du continent des rites et des coutumes qui paraissent archaïques avant la Révolution et qui se parent désormais du charme désuet d'une histoire légendaire et exaltante.⁶⁷

La *Renaixença* en Catalogne, commencée symboliquement en 1833 par le poème paru dans le journal libéral *El Vapor* (1833-1837), intitulé *l'Oda « La pàtria »* publié par Bonaventura Carles Aribau, suit ce mouvement de pensée européenne. La *Renaixença* est un mouvement intellectuel et culturel qui trouve ses racines dans le rappel idéalisé de l'époque médiévale comme étant le passé glorieux qui donne toute la force à la légitimation de la nation catalane. Force est de constater que la Catalogne suit ces mouvements de la pensée européenne⁶⁸.

Comme l'expliquent en poursuivant leur réflexion Serge Bernstein et Pierre Milza, « C'est donc tout le système des idées et des valeurs modernes véhiculées par la Révolution qui se trouve mis en cause.⁶⁹ » La dénomination-même de Sainte-Alliance fait référence à la « très sainte et indivisible Trinité »⁷⁰ qui est représentée dans ce cas par les forces de la Russie, l'Autriche et la Prusse, nous expliquent Serge Bernstein et Pierre Milza. Mais les libéraux européens parviendront à contrer cet élan de monarchie de droit divin. Entre 1830 et 1850, les idées libérales et nationales contreront cet impérialisme monarchique : deux axes de nationalisme voient le jour : celui inspiré directement de la Révolution, dont le dogme principal est celui du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, puis, un autre nationalisme beaucoup plus réactionnaire, et qui s'inspire de « l'héritage de la tradition, qui ne doit rien à la volonté du peuple »⁷¹. 1830

⁶⁷ BERSTEIN, Serge, MILZA, Pierre, *Initial – Histoire de l'Europe du XIXe siècle au début du XXIe siècle*.

⁶⁸ Voir partie I – chapitre I – sous-partie 2-3.

⁶⁹ BERSTEIN, Serge, MILZA, Pierre, *Op. cit.*

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibidem.*

représente la première révolution libérale, mais se solde par un échec. C'est le *printemps des peuples* qui en 1848 marque la deuxième attaque contre les idées des congressistes de 1815, mais terminera également par un échec des « nationalistes ». Pour expliquer ces aspirations nationalistes, Jean Ruhlmann explique qu'« au plan politique, il [le *mouvement des nationalités*] entend faire coïncider les limites territoriales de l'État avec celles de la communauté nationale (...) »⁷². De ce fait, il faudra, dans le chapitre suivant, analyser et comprendre la place d'une nation comme la Catalogne, qui affirme sa spécificité au sein de l'espace étatique, et qui donc ne fait pas coïncider les limites territoriales de cette « communauté nationale » avec celles de l'État espagnol.

Une phrase de l'ouvrage de Serge Berstein et de Pierre Milza résume parfaitement le conflit entre ces deux courants de pensée pour organiser la nouvelle Europe du XIXe siècle :

Toutefois, quelle que soit la conception de la nation, l'idée de nation jouera aux côtés des conceptions libérales un rôle majeur dans les secousses qui affectent dans la première moitié du XIXe siècle, l'ordre de 1815. Et, à deux reprises, en 1830 et 1848, c'est à un véritable ébranlement de l'Europe tout entière que conduiront les aspirations des peuples à la liberté et à la nation.⁷³

Mais ce n'est pas seulement ces « aspirations des peuples à la liberté et à la nation » qui caractérise la suite des événements : le nationalisme réactionnaire s'emparera des nations européennes à plus ou moins grande échelle, ce qui conduira à établir des tensions et des crises entre les États-nations qui déboucheront au début du XXe siècle à la Première Guerre Mondiale.

Avant cette « Grande Guerre », la « Belle Époque », qui coïncide avec la période moderniste à Barcelone, est parallèle à la forte industrialisation de la fin du XIXe siècle. Les tensions entre les revendications nationales et les puissances impériales viennent s'ajouter à des mouvements sociaux et ouvriers, corrélés de manière inexorable à cette accélération industrielle, tout particulièrement en Catalogne, mais bien séparés des revendications nationales catalanes, du moins avant les dictatures de Primo de Rivera et de Franco pour former un front populaire. Cette étude pour la Catalogne interviendra dans le troisième chapitre de cette partie.

⁷² RUHLMANN, Jean, *Histoire de l'Europe au XXe siècle – 1900-1918*, p.137.

⁷³ BERSTEIN, Serge, MILZA, Pierre, *Op. cit.*

A la lumière de ces définitions et de ces analyses, sur les concepts de « nation », d'« État - nation », de « nationalismes » en Europe, le cheminement intellectuel de ces réflexions conduisent à illustrer ces analyses par le cas catalan, et se dessine déjà le lien ténu entre la modernité et le libéralisme européen et l'immersion dans ce mouvement des politiques et des intellectuels barcelonais. Des interrogations se profilent à présent pour configurer la Barcelone finisécularisée : en quoi peut-on parler de nation catalane ? Quels sont les éléments qui participent à cette dénomination ? Et enfin, quelles sont les particularités de la vivacité de la conscience nationale en Catalogne, durant le XIX^e siècle ? Sur quelles bases culturelles cette conscience collective s'est-elle appuyée pour permettre à sa capitale, Barcelone, de devenir l'épicentre de l'économie catalane mais aussi le symbole de la catalanité moderne et libérale ?

2 – 2) Catalogne : construction de récits nationaux avec les légendes fondatrices : *els nous barons de la fama*.

Avant de pouvoir saisir toute l'importance de ces légendes fondatrices qui opèrent telle une base à partir de laquelle peut s'épanouir le sentiment de catalanité, qui précède la volonté d'affirmation d'un passé glorieux, surtout médiéval, simultanée avec l'émergence d'un dynamisme artistique comme celui de la *Renaixença*, puis du modernisme (même si le modernisme s'affranchit de ce passé pour mieux puiser dans la réalité artistique européenne et surtout parisienne), il s'agit donc tout d'abord d'établir un constat de ce qu'on vient de démontrer, pour le relier au cas de la Catalogne. En effet, comme on a pu le constater, si comme toute nation la Catalogne se nourrit de son histoire collective pour nourrir sa mémoire collective et réunir les individus appartenant à cette nation autour de ce que l'on pourrait nommer un « passé commun », son histoire diffère par le fait que le manque d'un État propre renforce la mise en avant de son histoire culturelle, littéraire, artistique, institutionnelle et même politique afin de marquer par des « points de repère » ce qui fait la « différence » avec sa voisine espagnole. Comme le détaillent Jordi Casassas et Carles Santacana :

Cette culture politique « nationale » se fonda sur l'acceptation, de la part de larges secteurs de la société catalane, de souvenirs collectifs

propres, sur l'existence de traditions partagées, sur l'utilisation de références historiques identiques, qu'elles soient mythiques ou chronologiques inventées ou réelles (ce qui finalement importe peu), sur la compréhension d'un vocabulaire consenti ou sur une pratique institutionnelle qui fut toujours considérée comme spécifique et expressément différentielle.⁷⁴

On déduit bien donc que les légendes, comme celle des *Nous barons de la fama*, possèdent un rôle similaire à l'histoire réelle, car elles ont le même pouvoir catalyseur. Comme le soulignent Jordi Casassas et Carles Santacana, le fait que les « références historiques » soient « mythiques ou chronologiques, inventées ou réelles (...) finalement importe peu. »⁷⁵

De fait, donc, comme on pourra l'observer dans la partie 3 – 1 – 2, il s'agit d'une construction identitaire qui se bâtit en « différence », mais également et heureusement, pas seulement. La culture devient le réel rempart contre la centralisation politique des pouvoirs.

A présent, il apparaît pertinent de prendre un exemple afin d'illustrer le processus qui opère dans le mouvement d'union des catalans à travers les référents culturels. Et cet exemple, avant d'aborder celui des *nous barons de la fama*, est celui de la statue de Rafael Casanova, qui se dresse à Barcelone, au croisement de la Ronda de Sant Pere et des rues d'Ali Bei et de Girona. Cela permet de voir comment les lieux de mémoire opèrent comme des églises, qui parviennent à unir et qui permettent également de se recueillir, dans ce cas sur un passé, une histoire, pour parvenir à établir un possible futur national. Eric Hobsbawm, à ce propos, après avoir distingué les définitions objectives de la nation, aussi difficiles soient-elles à donner, énonce les définitions subjectives, qui s'axent sur l'idée du volontarisme dont parle Ernest Renan : « Une nation est un plébiscite de tous les jours », ou individuelles, à la façon des austro-marxistes, pour qui la « nationalité » pouvait s'attacher à des personnes, où qu'elles vivent, au sein de n'importe quel environnement social, pour autant qu'elles décident de le revendiquer. » Et l'on retrouve alors ce choix posé de manière analogue au choix religieux par Karl Renner, cité par Eric Hobsbawm.⁷⁶

⁷⁴ CASASSAS, Jordi, SANTACANA, Carles, *Op. cit.*, p.7.

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ HOBBSAWM, Eric, *Op. cit.*, p.23 : « Karl Renner comparait précisément l'appartenance individuelle à une nation avec l'appartenance à une confession religieuse, c'est-à-dire un statut que « l'individu majeur choisit lui-même librement, *de jure*,... pour le mineur, c'est son représentant légal qui choisit » (*Staat und Nation*, Vienne, 1899, in G. Haupt. *op. cit.*, p213).

On peut donc s'apercevoir que l'analogie avec le processus religieux s'inscrit dans cette définition subjective de la nation : lorsque les catalans se rendent sur la statue de Casanova pour y déposer des fleurs, leur choix est d'adhérer à cette nation, et ils investissent cette production culturelle qu'est la statue pour en faire un autel.

Cette statue de Casanova représente ce dernier *conseller en cap*⁷⁷ de Barcelone avant la défaite de 1714, fervent défenseur du prétendant malheureux au trône Charles III de Habsbourg et dernier chef des forces armées de Barcelone en 1714. De fait, cette statue, retirée sous les dictatures de Primo de Ribera entre 1923 et 1930 et de Francisco Franco entre 1939 et restituée à la ville de Barcelone en 1977 pendant la Transition démocratique, était et demeure le lieu de réunion des catalans lors de la fête de la *Diada*, fête nationale catalane, chaque 11 septembre. Cette date célèbre paradoxalement la défaite des Catalans et le « début de la fin » des privilèges constitutionnels catalans après la rédaction du *Decret de la Nova Planta* par Philippe V de Bourbon, qui aura le plus long règne de la monarchie espagnole puisqu'il régnera 45 ans.

L'exemple de la célébration de cette statue illustre parfaitement le processus opérant dans le sentiment d'appartenance à une nation, qui peut mener, dans le cas de radicalisation, à l'enfermement et à ce que l'on nomme, le nationalisme, comme il a été vu dans le chapitre précédent.

Mais à la lumière de cet exemple, il est possible de détecter le *modus operandi* des objets culturels qui prennent le rôle d'un véritable « totem », au sens le plus strict du terme, à savoir un être mythique qui sert de représentant d'un peuple et qui revêt l'aura de l'ancêtre, au sens symbolique ici, de ce même peuple.

Les récits nationaux, comme nous avons pu le voir, peuvent autant se fonder sur l'histoire réelle, que sur les légendes et même le folklore culturel. Dans le cas de la Catalogne, la célébration des traditions, surtout depuis la *Renaixença* (que l'on détaillera dans le chapitre suivant), et jusqu'à nos jours, n'est plus l'apanage des mouvements traditionalistes conservateurs, mais est devenu une véritable force réunissant tous les individus catalans quelles que soient leur sensibilité politique, leur origine, ou leur idéologie. Et ces traditions proviennent de récits, souvent, il faut le dire, légendaires (comme l'histoire de l'origine de la *senyera* que l'on a déjà pu étudier), mais qui ont tout de même établi le canevas pour comprendre, d'un point de vue autant anthropologique qu'historique, ce qu'est cette culture catalane différenciée de la culture espagnole. On

⁷⁷ Chef des conseillers du Conseil des Cent

peut alors prendre un exemple de récit sur lequel s'est bâti la mémoire collective catalane : *Els nous barons de la fama*. Pourquoi cet exemple ? Car il intervient en cette fin de XIXe siècle, comme on a pu l'observer dans le chapitre précédent, en procédant de l'émergence des nationalismes en Europe, et au moment où les nations, portées ou non par les idées de la Révolution française, reviennent sur leur passé pour le magnifier et en faire le ciment de la nation. Ici, cette légende fondatrice sert de référence littéraire et légendaire commune, tout comme la *Moreneta*, ou Vierge noire de Montserrat, qui est devenue la Sainte Patronne des catalans, et qui aurait servi à les protéger lors des différentes crises et guerres que la Catalogne a connues.

Els nous barons de la fama, pour les présenter succinctement avant d'en percevoir la portée au sein de la catalanité, est l'ensemble des personnages légendaires, aussi appelés *Els nous cavallers de la terra*, qui sont inspirés des barons légendaires du Moyen-âge, qui sont les héros de la reconquête du territoire catalan face aux sarrasins vers l'an 798. Il convient donc de souligner avant de poursuivre cette étude, que le Moyen-âge est ici magnifié, comme il le sera par tout le mouvement de la *Renaixença*. « L'âge d'or » de la Catalogne est, il est vrai, souvent identifié comme étant le XIIIe siècle : conquêtes de Jaume Ier et noblesse de la langue catalane appuyée par l'œuvre du théologien franciscain et poète Ramon Llull (1232-1315). Ce dernier est celui qui a hissé la langue catalane au rang de langue littéraire, puisque cette langue a servi pour ses ouvrages philosophiques, scientifiques et même techniques. Jordi Casassas et Carles Santacana reprennent ce fait historique, qui, que ce soit concernant l'époque contemporaine ou le XIXe siècle, reste indéniable :

En Catalogne, il existe un consensus (...) sur le fait que la référence la plus lointaine fait remonter jusqu'au Moyen-Age. Depuis le début du XIIIe siècle, en particulier au commencement du règne de Jacques Ier (le Conquérant), furent réunies en Catalogne des circonstances qui permirent de constituer un bloc du pouvoir municipal, nobiliaire et ecclésiastique et de jurer fidélité au monarque. Cette unité fut la base de l'imminente expansion en Méditerranée, d'une grande floraison institutionnelle et juridique, ainsi que d'un notable développement culturel et spirituel qui éleva la langue catalane au plus hautes sphères : la splendeur littéraire, politique et juridique des grands chroniqueurs médiévaux en constitue l'expression la plus claire.⁷⁸

⁷⁸ CASASSAS, Jordi, SANTACANA, Carles, *Op. cit.*, pp.8-9.

Et, en citant Pierre Vilar dans son ouvrage *La Catalogne dans l'Espagne Moderne* de 1962 :

Entre 1250 et 1350, il se peut que la Principauté catalane soit le pays d'Europe à propos duquel il serait le moins inexact, le moins dangereux, de prononcer les termes apparemment anachroniques, d'impérialisme politico-économique au d'État-nation.⁷⁹

A la lumière de ce constat, rien d'étonnant à ce que le récit des *Nous barons de la fama* reprenne le rôle de légende fondatrice, basée sur ces principes caractérisant une société florissante, et les traits extrêmement typiques de la période romantique : la conquête, la gloire médiévale et le récit épique. La célébration de ces caractéristiques correspondent bien à ce que nomment Jordi Casassas et Carles Santacana « la période de splendeur culturelle politico-romantique. »⁸⁰

Ces neuf barons ont, dans le récit, des noms correspondant à des familles nobles existantes du Moyen-Age. La légende veut qu'ils se réunirent autour du « Père de la Patrie », Otger Cataló, germanique et seul survivant dans la lutte contre les sarrasins, qui leur demanda de jurer de lutter jusqu'à la mort pour combattre l'ennemi. Ils jurèrent devant *Nostra Senyora de Montgrony*, près de Vic. Ce récit comporte tous les éléments pour faire de la Catalogne une terre de combattants héroïques. Mais il doit également être mis en parallèle et en contextualisation avec la vie religieuse et spirituelle du XIXe siècle : si ce récit entre en résonance avec la vie religieuse dans l'aire catalane, c'est bien parce que l'Église connaît une crise majeure au milieu du XIXe siècle, avec la sécularisation des biens ecclésiastiques. Cependant, l'Église, comme le précise Jaume Vicens Vives, « (...) que es fonamenta en l'ona romàntica (...) »⁸¹ pour renaître dans l'esprit des catalans. Et ceci n'est pas anodin ; car l'Église aura un poids certain également dans les luttes sociales, et dans la vie politique en général, puisqu'elle sera à l'origine notamment, à travers l'Évêque Josep Torras i Bages de Vic (1846-1916), du mouvement du vigatanisme, qui sera étudié en rapport avec l'étude sémiologique des œuvres de Santiago Rusiñol dans la partie suivante. De même, comme le décrit Ana Yetano dans son article « *A la conquesta de la societat burgesa – L'educació com a*

⁷⁹ *Ibidem*, p.9.

⁸⁰ *Ibidem*, p.11.

⁸¹ VICENS VIVES, Jaume, *Op. cit.*, p.94 : « (...) qui se base sur la vague romantique (...) ».

apostolat » dans *L'Avenç*⁸², l'Église avait pris du pouvoir sur l'éducation au sein de la bourgeoisie, qui dominait la société par l'économie mais également par leur influence dans une société de plus en plus urbaine à la fin du XIXe siècle.

A propos des *nous barons de la fama*, on peut noter dès à présent que ce récit légendaire entre dans l'esprit de la *Renaixença* comme un socle littéraire et spirituel sur lequel se basait cette mystification de la gloire de la culture catalane médiévale, et cela, avant que le modernisme ne prenne le devant de la scène pour vouloir remettre au centre de la société l'artiste individualiste libéré de tout carcan idéologique et bourgeois. Du moins, dans la théorie. C'est ce que l'on pourra observer lorsque l'on analysera les paradoxes de l'artiste moderne bohème envers la classe bourgeoise, dans la partie suivante.

2-3) L'Artiste comme passeur d'Histoire lors de la *Renaixença* : l'exemple de Claudi Lorenzale i Sugrañes.

La *Renaixença* correspond, comme on l'a déjà abordé succinctement dans le premier chapitre, à la période de renaissance culturelle et artistique en Catalogne qui précède l'envolée moderniste qui se dirige vers la libération de l'artiste, alors détaché de l'art académiste. La date de commencement a été établie comme étant celle de la publication du poème de Carles Bonaventura Aribau en 1833, *A la pàtria*. 1859 est aussi une date clé dans la *Renaixença*, puisqu'il s'agit de l'instauration officielle des Jeux Floraux (*Jocs Florals*) en Catalogne. Ces joutes poétiques servent à redonner à la langue catalane ses lettres de noblesse, mais elles étaient aussi, comme le souligne à juste titre Paquita Gómez, des « plateformes de sociabilité », et une source d'impulsion pour la « revendication nationale depuis une perspective historico-littéraire ».⁸³ Loin des caractéristiques intellectuelles et artistiques du Modernisme, la *Renaixença* reste un mouvement qui s'axe dans un élan de renouvellement des arts en Catalogne, marqué par le genre du romantisme. Ce mouvement artistique est caractérisé tout d'abord par une idéalisation de la nature, particularité contre laquelle les artistes modernistes établirent

⁸² YETANO, Ana, « A la conquesta de la societat burgesa – L'educació com a apostolat », in *L'Avenç – Revista d'història* n°96, septembre 1986, p.21.

⁸³ GÓMEZ, Paquita, « Grups intel·lectuals a la Barcelona del segle XIX (1854-1868) », in *Cercles – Revista d'Història Cultural*, 6, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, janvier 2003.

l'art « moderne », s'axant davantage sur le réalisme puis sur le symbolisme pour représenter le monde.

Comprendre quels étaient les préceptes artistiques et la manière de concevoir une renaissance artistique en Catalogne est davantage aisé lorsque l'on observe avec minutie un artiste majeur de cette période, tout en mettant en parallèle ce parcours artistique individuel avec les autres tendances qui émergeaient au sein de ce mouvement. Claudi Lorenzale i Sugrañes (1814 – 1889), de par son œuvre et son cercle d'influence est sans nul doute l'artiste qui peut laisser transparaître ces caractéristiques picturales. Car cet artiste, dans ses portraits (très nombreux), ou encore dans ses scènes religieuses, s'est inscrit dans la veine du mouvement nazaréen. Rappelons que ce mouvement artistique et intellectuel est né au XIXe siècle d'artistes allemands étudiants de l'Académie de Vienne et de Rome. S'inspirant des anciens maîtres italiens et allemands médiévaux, les artistes nazaréens pénètrent dans l'univers du romantisme pour exprimer une certaine idée de l'art : le néoclassicisme et l'académisme sont abandonnés au profit de la pureté médiévale, des couleurs vives et du réalisme scénographique qui deviennent les valeurs primordiales mises en relief par ces peintres, avec pour objectif la revalorisation de la vie catholique et donc spirituelle : le Moyen-Age est donc perçu comme un âge d'or, empli de dignité, de courage, de valeurs catholiques qui, pour l'homme du XIXe siècle, tendaient à se perdre dans le tumulte de l'avancée moderne. Plus qu'un élan artistique, il s'agit donc bien d'un mouvement qui englobe toute la vie intellectuelle. Ce mouvement nazaréen prend beaucoup d'ampleur en Europe, auquel appartient notamment le préraphaélisme anglais.

Comme nous l'avons vu, le début du XIXe siècle est la scène en Europe d'un regard porté sur le passé national, offrant ainsi un souffle nouveau à la naissance de nouveaux nationalismes. Ainsi, lorsque l'on compare ces événements avec l'esprit *Renaixentista*, il n'est pas difficile de voir le pont intellectuel qui s'établit entre ce contexte européen et ce mouvement de renaissance culturelle catalane qui regarde vers la gloire passée médiévale pour inspirer cette volonté de régénération culturelle.

Dans le premier chapitre de la partie II, il sera nécessaire de revenir sur la *Renaixença* pour comprendre les oppositions artistiques, morales et même intellectuelles entre ce mouvement, représenté en Catalogne par l'Académie de Saint Luc, et le modernisme qui viendra bouleverser cette conception catholique médiévale de l'art. Cependant, dès à présent, cette étude sur le peintre Claudi Lorenzale entre en dialogue avec les points que l'on a abordés concernant l'émergence des nationalismes en

Europe. Car le point pertinent pour saisir ce qui entrera en ligne de compte pour l'aboutissement de cette aspiration d'affirmation nationale catalane, nommée aujourd'hui catalanisme, c'est le lien ténu qui existe entre d'une part cette sphère d'apparence essentiellement politique, qui englobe le catalanisme, et d'autre part les œuvres appartenant au genre du portrait et les œuvres historicistes de Claudi Lorenzale, qui, s'inspirant de l'époque médiévale, participent à un flux global de récupération du passé glorieux de la Catalogne.

Deux œuvres permettent de mettre en image tout l'univers artistique de cet artiste lié à l'histoire de Catalogne, à la fois concernant le style médiéval, mais également concernant la narrativité didactique de ces œuvres. Outre les scènes bibliques, ce choix se porte sur l'histoire de Catalogne afin de mettre en relation des récits légendaires étudiés précédemment et l'œuvre picturale de cet artiste : le premier tableau est celui du portrait de *Otger Catalò* (v. 1855), personnage légendaire et Père de la patrie catalane ; le deuxième est *La Creació de l'escut de Barcelona* (1843) représentant l'histoire mythique de la création du blason de Barcelone. Tout d'abord, si l'on observe la composition de la première œuvre, le personnage mythique qui aurait inspiré le nom de la patrie catalane se présente de face, la *senyera* portée haut par sa main gauche, et la massue dans l'autre main. S'avançant vers le spectateur, dans un paysage montagneux des Pyrénées au second plan, on s'aperçoit donc de la centralité du personnage dans l'œuvre, et son regard est jeté vers l'avant. Le lyrisme de cette œuvre est prégnante, et la croisade contre les sarrasins prend un élan vital. De fait, si l'on se reporte à la légende étudiée dans le chapitre précédent des *Nous barons de la fama*, une correspondance directe avec le texte est aisément perceptible. Courage pour le combat pour le salut de la patrie, loyauté et pureté de l'âme sont les qualités légendaires attribuées à ce personnage. Dès lors, l'art devient le serviteur d'une histoire non pas événementielle, mais bien légendaire.

Il en est de même pour la deuxième œuvre, effectuée douze années avant la représentation d'*Otger Catalò* : en effet, la scène présente l'empereur franc Charles le Chauve, qui, en 870, est venu prêter main forte à Guifred le Velu, premier comte de Catalogne, lors de la bataille contre les normands, et qui ici vient effectuer le célèbre geste symbolique qui créent, dans la conscience collective catalane, le fameux blason de la *senyera* : après que Guifred le Velu ait reçu une flèche, Charles le Chauve trempe quatre doigts dans la blessure de Guifred le Velu et trace ainsi les quatre barres rouges sur le fond doré de son bouclier. Dans cette œuvre de Claudi Lorenzale, le comte de

Catalogne est allongé, salivant (ce qui renvoie au réalisme de la scène), entouré par des guerriers, et sur lequel Charles le Chauve se penche pour effectuer le geste symbolique. Le mouvement « pris sur le vif » de l'empereur franc renforce le caractère réaliste de la scène. De même, le clair-obscur de la scène donne davantage d'émotivité à la scène, mais également lui confère un trait théâtral et idéalisé : Guifred le Velu, tel le Christ, a un rôle sacrificiel, qui accentue le caractère didactique du tableau.

Claudi Lorenzale a un parcours très dense : après une formation à Murcie, il est envoyé à Rome en 1837 où il côtoie un des peintres allemands fondateurs du mouvement nazaréen, Friedrich Overbeck. Mais c'est en 1851 qu'un élément important va intervenir : il devient alors professeur à la renommée École de *La Llotja* de Barcelone, de laquelle il deviendra d'ailleurs directeur en 1858 jusqu'en 1885. Cette École, créée originellement pour former les créateurs d'estampes pour l'industrie textile en 1775, est soumise à l'*Acadèmia provincial de Belles Arts* à partir de 1849, mais en 1857, l'École se place sous la direction de l'Université.

La relation entre cette École et l'industrie a toujours été présente, liant ainsi les arts avec l'industrie, grâce à l'impulsion de Pau Milà i Fontanals à partir de 1851. Mais c'est bien Claudi Lorenzale qui introduit la pureté romantique de son art nazaréen. On peut alors remarquer ici que le nationalisme catalan, tourné vers son économie florissante industrielle, fait le lien entre le monde de l'art et la sphère politico-économique. Par conséquent, ce phénomène d'adéquation entre ces deux mondes en apparence distincts et pourtant en liaison permanente, le monde de l'art étant le récepteur des tensions sociales, durant la *Renaixença*, est analysé par Francesc Fontbona dans l'ouvrage *Barcelona and Modernity : Picasso, Gaudí, Miró, Dalí* :

The Renaixença emerged in Catalonia during the wave of national sentiment that Romanticism sent sweeping through the Western world. At the time, Catalonia's language, customs, and culture were under threat from two main forces. The first was the cultural uniformity that had been preached in the West ever since the time of the Enlightenment by the erudite, who imposed what they saw as « progress » : the standardization of styles and the homogenization of distinctive regional or national characteristics. Second, and more particular to Catalonia, was the constant determination of Spain's political leaders to forge a single state, unified not only politically but culturally, by diluting the historical personalities of the different

*peoples that were then and are still today part of the spanish crown.
The Renaixença sought to counter these forces by reviving the
national character of the Catalan people.*⁸⁴

Voici donc un résumé édifiant concernant le rôle premier de la *Renaixença*. Ainsi, le caractère lyrique de l'art de Claudi Lorenzale prend toute son ampleur, et revigore ainsi le sentiment national catalan en plein XIX^e siècle. Par ailleurs, s'il fallait encore le prouver, Francesc Fontbona souligne avec insistance le fait que la *Renaixença* ne saurait être perçue uniquement comme un mouvement de régénération littéraire et artistique, mais bien comme étant le reflet d'une volonté farouche d'affirmation culturelle nationale, qui pénètre dans toutes les sphères sociales et individuelles : « *Through many regard the Renaixença as a purely literary phenomenon, this belief is in fact mistaken, as artists and other sectors of Catalan society adopted the philosophy of the movement in their own spheres.* »⁸⁵ De même, Angel Smith s'axe dans la même lignée explicative, à savoir que le Romantisme est directement lié à cette rénovation sociétale toute entière, et est contemporaine au libéralisme politique qui arrive en Catalogne, représenté par la bourgeoisie qui est également, de fait, l'élite intellectuelle. Réussite et intérêts économiques de la Catalogne, renouveau politique avec le libéralisme et l'apogée du Romantisme sont de fait liés, comme l'explique Angel Smith : « *In their early years Aribau, Illas i Vidal and Sol i Padrís were literary liberals and Romantics (...), but they would go on to defend business and especially protectionist interests.* »⁸⁶ Par conséquent, cette revendication des intérêts catalanistes qui intervient dans le mouvement de la *Renaixença* touche toutes les sphères idéologiques. Par

⁸⁴ FONTBONA, Francesc, « Rebirth : the Catalan Renaixença – The Renaixença in art », in FALGÀS, Jordi, *Barcelona and Modernity : Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*, Editions Yale University Press, 2006, p.22 : « La *Renaixença* émergea en Catalogne durant la vague de sentiment national que le Romantisme diffusa à travers le monde occidental. En même temps, la langue catalane, les coutumes, et la culture étaient sous le joug de deux principales forces. La première était l'uniformité culturelle qui fut prêchée dans l'Occident dès la période des Lumières par les érudits, qui imposèrent leur vision du « progrès » : la standardisation des styles et l'homogénéisation des distinctes caractéristiques régionales ou nationales. La deuxième, et plus particulière à la Catalogne, était la constante détermination des chefs politiques d'Espagne pour forger un seul État, unifié non seulement politiquement mais aussi culturellement, en diluant les personnalités historiques des différents peuples qui faisaient et qui font toujours aujourd'hui partie de la couronne espagnole. La *Renaixença* cherchait à agir contre ces forces en ravivant le caractère national du peuple catalan. »

⁸⁵ *Ibidem*, p.23 : « Bien que beaucoup voient la *Renaixença* comme un phénomène purement littéraire, cette croyance est en fait erronée, étant donné que les artistes et les autres secteurs de la société Catalane adoptèrent la philosophie du mouvement dans leurs propres sphères. »

⁸⁶ SMITH, Angel, *The origins of Catalan Nationalism, 1770 – 1898*, Editions Palgrave Macmillan, 26 mars 2014, p.53 : « Dans leurs jeunes années Aribau, Illas i Vidal et Sol i Padrís étaient littérairement libéraux et Romantiques (...), mais ils continueraient à défendre les affaires et spécialement les intérêts protectionnistes. »

conséquent, la présence des intellectuels et des politiques agissait à l'aide d'un réseau d'influence présent dans tous les domaines, y compris la presse, à travers des magazines comme *El Europeo*, ou encore le très célèbre *El Vapor*, comme l'indique à juste titre Angel Smith, qui confirme également la portée de revalorisation historique de la peinture de Claudi Lorenzale i Sugrañes : « *It was also from the School of Romantic painting emerged under Claudi Lorenzale, who combined historic and religious painting, and who by mid-century was revered in polite Barcelona society.* »⁸⁷

C'est donc sur ce socle que se bâtit le Modernisme, même si, comme on l'analysera dans la partie II, il s'est construit en opposition esthétique mais aussi spirituelle par rapport à la *Renaixença*, tout en gardant la même emphase dans les œuvres, mais avec des formes différentes, lorsqu'il s'agissait de redonner vie à la culture catalane, à travers ce que nomme Francesc Fontbona un « *patriotic symbolism* »⁸⁸.

Mais comme l'indique Francesc Fontbona, connaître aussi les contrées rurales et les paysages catalans est une priorité pour les peintres de la *Renaixença*. Ce point, correspondant à la vision de la Catalogne rurale et contenant diverses significances, dont celle de *l'home pagès*⁸⁹, sera aussi un point important dans l'art moderniste et notamment rusiñolien, mais cela sera analysé concrètement concernant le thème de l'intimisme caractérisant toutes les sphères de l'aire catalane, dans le premier chapitre de la partie III. Néanmoins, concernant la *Renaixença*, on peut déjà mettre en relief le fait qu'il s'agit encore une fois d'un art didactique, qui vise à l'enseignement géographique et historique du territoire catalan au public de cette nation, afin de parvenir à une unité nationale autour de ces connaissances, et appelant littéralement à l'amour de la terre :

*Artists who felt impelled to draw or paint the fatherland that had hitherto been unknown soon began to emerge. As a consequence, landscape painting is unquestionably the artistic genre that best represents Catalans' new encounter with their land.*⁹⁰

⁸⁷ *Ibidem* : « Ce fut aussi de l'École de peinture Romantique qu'émergea Claudi Lorenzale, qui combinait la peinture historique et religieuse, et qui était révéé dans la bonne société de Barcelone au milieu du siècle. »

⁸⁸ FONTBONA, Francesc, *Op. cit.*, p.23 : « symbolisme patriotique ».

⁸⁹ Homme paysan.

⁹⁰ *Ibidem*, p.23 : « Les artistes qui se sentirent incités à dessiner ou à peindre la patrie qui a été jusque là inconnue bientôt commença à émerger. En conséquence, la peinture de paysage est indéniablement le genre artistique qui représente le mieux la nouvelle rencontre des catalans avec leur terre. »

Les artistes de la *Renaixença*, notamment un des plus emblématiques, Marià Fortuny, mort prématurément à l'âge de 36 ans, ont tous été des membres du réveil culturel qui sera le tremplin du Modernisme. Cela s'est produit en écho avec une société catalane qui a su se différencier de la couronne espagnole au niveau culturel, nous l'avons vu, mais également au niveau économique. Au niveau politique, comme il sera analysé dans le chapitre suivant, le XIXe siècle est un siècle que l'on pourrait qualifier de « tournant », puisque l'agitation des guerres carlistes et la défaite de la politique coloniale espagnole va creuser l'abîme entre les deux territoires, ce qui va propulser par la suite tout l'environnement littéraire et artistique catalan par un phénomène de ricochet.

3) La Catalogne au tournant du siècle.

3-1) Le nationalisme en Catalogne dans une Espagne en décadence.

3-1-1 – Permanence de la structure féodale en Espagne face à la bourgeoisie capitaliste moderne catalane.

En citant Lluís Garcia i Sevilla dans un article de *L'Avenç* intitulé « *Llengua, nació i estat al diccionari de la real academia espanyola* » datant du 16 mai 1979, Eric Hobsbawm nous rappelle que ce n'est qu'à partir de 1884 que les termes d'État, de nation et de langue « dans leur sens moderne » est utilisé, et que la langue nationale est « la langue officielle et littéraire d'un pays, et celle qui y est généralement parlée, ce qui la distingue des dialectes et des langues d'autres nations »⁹¹.

On a pu comprendre que les nations, et donc le nationalisme dans sa conception moderne, sont très jeunes, et datent donc du XIXe siècle, tout comme la renaissance culturelle catalane. C'est également dans ce siècle que la Catalogne fortement industrialisée a vu le jour, ce qui a creusé un fossé encore plus prégnant entre elle et l'Espagne, restée dans une position donc de retard industriel et économique, mais également dans une organisation structurelle différenciée. C'est ce que nous explique Jaume Vicens Vives :

⁹¹ HOBBSAWM, Eric, *Op. cit.*, p.35.

D'aquesta manera, és pot dir que des del principi del segle XVIII, paral·lelament el canvi de dinastia regnant, s'aprofundí el desequilibri interregional entre certes zones de la perifèria espanyola marcadament industrializadas – sobretot Catalunya i el País Vasc – i el centre polític, que bàsicament fou la seu de la burocràcia de l'Estat. Aquesta evident anomalia del model espanyol de modernització econòmica i de desenvolupament polític és inseparable dels diversos conflictes regionalistes que es donaren a Espanya des de mitjan segle XIX (sobretot a Catalunya) (...)⁹²

C'est notamment une opposition entre une activité industrielle puissante pour Barcelone d'une part, et d'une société agricole essentiellement organisée en *latifundia* en Espagne d'autre part (même si c'est surtout la mauvaise gestion économique de l'Espagne qui aggraverait ce contraste avec la Catalogne), qui marquera cette différence d'avancée dans l'ère moderne. Pierre Vilar introduit cette différence : « Ce n'est pas la moindre originalité de la région catalane que sa physionomie d'active région industrielle en face d'une Espagne demeurée essentiellement agricole. »⁹³ Par ailleurs, la différence se fait sentir également à un niveau transversal, c'est-à-dire entre les couches supérieures espagnoles et catalanes, qui se différencient par leurs « intérêts » :

Unlike the situation in Castile and Andalusia there was no great aristocratic landowning class which had clear separate interests. And it was on this basis, as we shall have occasion to see, that the defence of Catalan business interests became the central concern of Catalan elites. Their cultural world revolved around society balls and literary and musical soirées (veladas), the gentlemen's club (casino), the theatre, opera and, later, horse racing.⁹⁴

⁹² VICENS VIVES, *Història...*, *Op. cit.*, p.68 : « De cette façon, on peut dire que depuis le début du XVIIIe siècle, parallèlement au changement de la dynastie régnante, s'approfondit le déséquilibre interrégional entre certaines zones de la périphérie espagnole industrialisées de manière marquée – surtout la Catalogne et le Pays Basque – et le centre politique, qui basiquement fut le siège de la bureaucratie de l'État. Cette évidente anomalie du modèle espagnol de modernisation économique et de développement politique est inséparable des divers conflits régionalistes qui eurent lieu en Espagne depuis la moitié du XIXe siècle (surtout en Catalogne) (...) »

⁹³ VILAR, Pierre, « La vie industrielle dans la région de Barcelone », in *Annales de Géographie*, t.38, n°214, 1929, p.339.

⁹⁴ SMITH, Angel, *Op. cit.*, p.51 : « Contrairement à la situation en Castille et en Andalousie il n'y avait pas de haute classe aristocratique de propriétaires terriens qui avaient des intérêts clairement différents. Et c'était à la base, comme on aura l'occasion de voir, que la défense des intérêts

Dans ce dernier extrait, on reconnaît bien l'univers qui enveloppera l'existence de Santiago Rusiñol, qui, comme on le verra, mettra aussi sur la toile ces scènes bourgeoises. Plus encore qu'une différence de mœurs ou d'intérêts financiers, selon Jaume Vicens Vives, il semble également subsister une différence structurelle entre les élites espagnole et catalane, toujours en lien évidemment avec cette conception de la modernité : « (...) *hi havia una gran distància que separava les elits espanyoles, especialment entre la catalana i l'elit governant a Madrid, que reflectia les diferències estructurals entre les societats de cada lloc.* »⁹⁵

Jaume Vicens Vives nous rappelle également cette dichotomie entre deux organisations structurelles opposées :

*En efecte, l'ensulsiada de l'estructura feudal obre tota mena de possibilitats a les persones i als grups, que se situen a la recerca d'un nou equilibri. Aquesta plasticitat és una característica general de l'època, que a Catalunya troba terreny adobat per la tradició demmocratitzant de la terra, per la manca d'una aristocràcia feudal latifundiària i pel desplegament de l'economia industrial.*⁹⁶

Cependant, dans la sphère intellectuelle madrilène comme dans la barcelonaise, le Romantisme parvint à atteindre cette « intelligentsia », qui la fit parvenir aux classes bourgeoises urbaines : « *As in Madrid, the Barcelona-based intelligentsia absorbed Romanticism from 1814, and they would subsequently convert the bourgeois world to Romantic tastes.* »⁹⁷

Pour autant, si l'on tente de poser une accointance entre cet essor économique catalan et sa vision politique de sa voisine espagnole, dans sa grande majorité en retard économique et culturel, hormis ces classes bourgeoises madrilènes qui furent touchées

économiques catalans devenait la principale préoccupation des élites catalanes. Leur monde culturel tournait autour des bals mondains et des soirées littéraires et musicales (*veladas*), le club des gentlemen (*casino*), le théâtre, l'opéra et, plus tard, les courses hippiques. »

⁹⁵ VICENS VIVES, *Història...*, *Op. cit.*, p.68.

⁹⁶ VICENS VIVES, Jaume, *Industrials i polítics del segle XIX*, Editorial Vicens Vives, Barcelona, 2010, p.109 : « En effet, l'effondrement de la structure féodale ouvre toutes sortes de possibilités pour les personnes et les groupes, qui sont à la recherche d'un nouvel équilibre. Cette plasticité est une caractéristique générale de l'époque, qui en Catalogne trouve un terrain favorable par la tradition démocratique de la terre, par le manque d'une aristocratie féodale latifundiaire et par le déploiement de l'économie industrielle. »

⁹⁷ *Ibidem*, p.52 : « Comme à Madrid, l'intelligentsia barcelonaise absorba le Romantisme à partir de 1814, et ils voulurent par la suite convertir le monde bourgeois au goût Romantique. »

par la vague Romantique, peut-on pour autant parler d'anti-espagnolisme de la part de la Catalogne finiséculaire ? Pour Jordi Bonells, anti-espagnoliste et anti-castellaniste ne signifient pas la même chose⁹⁸. En effet, si la Catalogne conserve tout l'attachement sentimental de la part de ses habitants, l'Espagne reste, au début du XIX^e siècle, la seule nation ayant ce statut : « L'histoire du catalanisme au XIX^e siècle est celle d'une progressive politisation sentimentale.⁹⁹ » Cette phrase explique bien que si le catalanisme a pris son caractère revendicatif au XIX^e siècle, c'est bien par réaction à la mauvaise politique économique espagnole. Car comme le rappelle Jordi Bonells, au XVIII^e siècle, « le glorieux passé médiéval, la langue, la culture étaient déjà là au XVIII^e siècle, sans que personne ne songe alors à en faire la base d'une revendication nationale.¹⁰⁰ »

1898 est une date clé dans l'histoire ibérique. En effet, la crise coloniale et l'instabilité politique qui jalonne tout le XIX^e siècle en Espagne sont le terreau de cette politisation du catalanisme, qui dépasse donc la revendication littéraire et culturelle. L'Espagne qui connaît au XIX^e siècle, comme il a été analysé dans la première partie, les guerres carlistes, mais également la rédaction des constitutions de 1837 puis de 1845, et surtout la crise de fin de règne d'Isabelle II de Castille, à partir de 1863, qui se conclut avec la révolution de 1868 et par le *sexenio democrático* (1868-1874), termine le siècle épuisée et ruinée, et garde une image d'une structure vieillissante, à l'organisation féodale, qui contraste avec la dynamique Catalogne industrielle, qui connaîtra un réveil nationaliste dans sa conception d'abord culturelle, puis, issue de cette culture, une conception politique. Cependant, les débuts du catalanisme, pour Jordi Bonells, possède deux courants :

Et voilà aussi dessinés les deux courants essentiels, à ses débuts, du catalanisme : l'un, post-fédéraliste, libéral et républicain, porté par la *rauxa* (agressivité, emportement) ; l'autre, traditionaliste, clérical, conservateur, marqué par le *seny* (sagesse) et qui, sans être à proprement carliste, se développe dans la même zone géographique et morale de la Catalogne rurale où le carlisme a eu ses assises. *Seny i rauxa*, les deux caractéristiques traditionnelles de l'être catalan.¹⁰¹

⁹⁸ BONELLS, Jordi, *Les nacionalismes espagnols (1876 – 1978)*, p.43.

⁹⁹ *Ibidem*, p.41.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.42.

Par conséquent, c'est bien en puisant dans la culture et le folklore catalan (« les deux caractéristiques traditionnelles de l'être catalan ») que le nationalisme politique s'est forgé en Catalogne. Car on peut établir un lien entre la naissance du catalanisme et l'essor industriel qui a profité aux classes bourgeoises barcelonaises. Il sera étudié ultérieurement le rôle très important, dans cette culture, de la presse et des intellectuels. Mais avant cela, une mise en perspective de l'organisation féodale espagnole d'une part, et du rôle de la bourgeoisie capitaliste et moderne d'autre part doit être effectuée, pour mettre en relief l'opposition entre ces deux territoires voisins, et donc, par la suite, il sera possible de comprendre les conséquences d'une telle différence de société, avec les divers acteurs qui, du côté de la moderne Catalogne, seront les promoteurs de cette modernité.

L'Espagne, comme on a pu le constater, a vécu un XIX^{ème} siècle très perturbé, avec une grande crise de la monarchie espagnole au début du siècle alors sous le règne de Ferdinand VII (1784-1833), et donc sous son système politique. La vague libérale qui envahit le territoire catalan est contemporaine de la crise monarchique en Castille. La date de 1833 est la date de la mort de Ferdinand VII et correspond aussi au début de la régence de Marie-Christine (1833-1840) qui ouvrit la porte aux libéralisme. 1833 est aussi la date, rappelons-le, du poème d'Aribau, *A la pàtria*, qui marquait le début « officiel » de la *Renaixença*, qui comme nous avons pu le constater, correspond à une période de revalorisation de la culture catalane à travers le mouvement artistique du Romantisme et qui correspond aussi au début de l'industrialisation en Catalogne.¹⁰² Il s'agit donc d'un tournant au sein du siècle, qui prend le virage du libéralisme et de la revendication nationale pour la Catalogne. La crise de 1898 ne fait qu'accentuer l'impossibilité pour l'Espagne de consolider son unicité et que renforcer la volonté bourgeoise catalane de se différencier de la couronne espagnole. Comme l'affirme Jaume Vicens Vives :

Les oscil·lacions de la política espanyola durant el segle XIX feren impossible l'estructuració eficaç de la col·lectivitat hispànica. Arribàrem al capdavall del segle sense força interna i sense prestigi extern. Davant la crisi del 1898, que desxifrava palesament la incògnita del que havia estat Espanya durant les darreres centúries,

¹⁰² CASASSAS, Jordi, SANTACANA, Carles, *Op. cit.*, p.25.

*la burgesia catalana decidí d'intervenir directament a la vida pública per tal d'afirmar la seva esperança i la seva personalitat.*¹⁰³

Avant de s'immerger dans les phénomènes économique-sociaux qui ont marqué la différenciation entre le système politique espagnol et catalan, et de présenter les caractéristiques de la bourgeoisie barcelonaise et son rôle dans ce processus, le XVIIIe siècle est le siècle, comme nous le savons, de la perte des institutions catalanes avec l'arrivée sur le trône de Philippe V. Mais il est également le siècle d'une explosion démographique en Catalogne¹⁰⁴ comme partout en Europe, même si des épidémies ou la famine (1763-1764) firent augmenter nettement le taux de mortalité. Par conséquent, la Catalogne du milieu du XVIIIe siècle est encore inscrite dans un système seigneurial-féodal¹⁰⁵.

Cependant, des changements notables interviennent en cette fin de XVIIe siècle, qui permettent d'établir un pont entre la situation de la fin du XVIIIe siècle et les événements culturels et économiques du XIXe siècle, et qui construiront donc une frontière entre l'Espagne décadente et la florissante Catalogne : tout d'abord, un grand exode rural provoqua l'expansion de Barcelone, mais aussi des autres villes catalanes. En définitive, pour se recentrer sur la capitale catalane qui concentre les principaux noyaux de la bourgeoisie catalane, Barcelone termine le XVIIIe siècle d'une manière annonçant l'épanouissement culturel du XIXe siècle :

*Al final de segle, la capital catalana era una urbs dinàmica i florent en què la fabricació d'indianes i l'activitat comercial havien exercit efectes multiplicadors sobre d'altres sectors de l'economia i també sobre la població.*¹⁰⁶

De même, ce contraste dans la balance entre l'espace urbain industriel et l'espace rural agricole entre l'Espagne et la Catalogne, et notamment par l'expansion de la

¹⁰³ VICENS VIVES, Jaume, *Notícia de Catalunya*, p.185 : « Les oscillations de la politique espagnole durant le XIXe siècle rendirent impossible la structuration efficace de la collectivité hispanique. Nous arriverons à la fin du siècle sans force interne et sans prestige externe. Devant la crise de 1898, qui déchiffrait de façon évidente l'inconnue de ce qu'avait été l'Espagne durant les derniers siècles, la bourgeoisie catalane décida d'intervenir directement dans la vie publique afin d'affirmer son espérance et sa personnalité. »

¹⁰⁴ BALCELLS, Albert, *Història de Catalunya*, p.732.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.734.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.735 : « A la fin du siècle, la capitale catalane était une ville dynamique et florissante sur laquelle la fabrication d'indiennes et l'activité commerciale avaient exercé des effets multiplicateurs sur d'autres secteurs de l'économie et aussi sur la population. »

capitale catalane et de ses villes voisines durant tout le long du XIXe siècle, est souligné par Angel Smith :

*After 1814 Barcelona quickly industrialized and a number of medium-sized urban industrial towns, like Terrassa and Sabadell, also grew rapidly at a close distance. As in other major European industrial areas, like, for example, Tyneside or parts of northern Italy, a dense industrial and urban tapestry was woven. This contrasted with the rest of Spain, in which an agrarian economy still predominated. By 1877, 64,1 per cent of the Spanish population as a whole worked on the land, but only 34,3 per cent of Catalans were engaged in agriculture. The one significant difference between Catalonia's manufacturing belt and that of most other industrial and urban conglomerations in Europe was the size of Barcelona itself.*¹⁰⁷

On le sait, c'est bien l'industrie textile qui a largement contribué à l'expansion commerciale et industrielle de Barcelone. Pour preuve, les chiffres avancés par Jaume Vicens Vives concernant le taux d'importation de coton et la croissance du nombre d'ouvriers travaillant dans ce secteur¹⁰⁸. Cependant, l'industrie de la métallurgie ne fut pas synonyme, en revanche, de réussite en Catalogne : manque de charbon et difficultés de communications sont les raisons invoquées, parmi d'autres, par l'auteur.

Concernant l'importance de la fabrication industrielle textile de l'indienne à Barcelone, les travaux d'Àlex Sànchez analysent l'importance de cette industrie textile dans l'essor de la bourgeoisie barcelonaise. En effet, dans son article « *Els fabricants d'indianes : orígens de la burgesia industrial barcelonina* », il nous explique : « *Però abans de començar, val la pena preguntar-se si és correcte situar els fabricants d'indianes del segle XVIII en els orígens de la burgesia industrial catalana. La resposta és, sens dubte, afirmativa.* »¹⁰⁹ C'est donc l'industrie du textile qui marque bien l'essor de

¹⁰⁷ SMITH, Angel, *Op. cit.*, pp.50-51 : « Après 1814 Barcelone s'est rapidement industrialisée et un certain nombre de villes industrielles de taille moyenne, comme Terrassa et Sabadell, ont aussi grandi rapidement à une petite distance. Comme dans toute autre aire industrielle majeure européenne, comme, par exemple, Tyneside ou des parties du nord de l'Italie, une tapisserie industrielle dense et urbaine était tissée. Cela contrastait avec le reste de l'Espagne, dans laquelle une économie agraire prédominait toujours. Jusqu'en 1877, 64,1 pour cent de la population espagnole dans l'ensemble travaillait la terre, mais seulement 34,3 pour cent des catalans étaient engagés dans l'agriculture. La seule différence significative entre la ceinture d'activité manufacturière et celle de la plupart des autres conglomérations industrielles et urbaines en Europe était la taille de Barcelone elle-même. »

¹⁰⁸ VICENS VIVES, Jaume, *Op. cit.*, p.61.

¹⁰⁹ SÀNCHEZ, Àlex, « *Els fabricants d'indianes : orígens de la burgesia industrial barcelonina* », in Quaderns d'Història n°17, Barcelone, 2011, p.198 : « Mais avant de commencer, cela vaut la peine de

la Catalogne finiséculaire, et notamment l'industrie cotonnière, comme le remarque à juste titre Albert Balcells :

*L'arrencada industrial catalana del segle XVIII és fruit de dos processos paral·lels : primer, de l'expansió d'un conjunt de manufactures tradicionals, les quals s'especialitzaren territorialment, i, segon, de l'emergència d'una manufactura cotonera que anuncià l'inici d'una activitat industrial centralitzada i d'una nova organització capitalista del treball.*¹¹⁰

Tradition et modernité donc. C'est bien cette dichotomie qui marque toute l'histoire catalane, et qui se retrouvera, comme nous pourrons l'observer, dans les productions picturales de Santiago Rusiñol, homme de son temps. C'est bien cette dualité entre ce que nomme Jaume Vicens i Vives¹¹¹ les deux Catalognes : la Catalogne industrielle et moderne conduite par Barcelone, littorale, et la Catalogne ancestrale, paysanne, berceau de l'imagerie collective catalane, montagnarde. Mais le « peuple renaissant » malgré tout réussit, à la fin du XIXe siècle, à s'unir, selon l'auteur, autour de la modernisation barcelonaise. C'est ce que l'on analysera plus amplement dans la dernière partie du deuxième chapitre de cette partie I.

Mais la réussite industrielle de la Catalogne avec l'essor économique qui l'accompagnait est aussi le résultat, comme le rappelle Pierre Vilar, d'une situation géographique privilégiée et d'une agriculture millénaire, associées à un dynamisme démographique important :

C'est donc un pays déjà vivant que, dès le début des temps historiques, le contact avec les grands courants de circulation méditerranéenne amena au commerce, puis à l'industrie : élément commercial, intervention étrangère, tels sont les facteurs essentiels qui firent de la Catalogne un centre de production industrielle.¹¹²

se demander s'il est correct de situer les fabricants d'indiennes du XVIIIe siècle dans les origines de la bourgeoisie industrielle catalane. La réponse est, sans doute, affirmative. »

¹¹⁰ BALCELLS, Albert, *Història de Catalunya*, p.742 : « La poussée industrielle catalane du XVIIIe siècle est le fruit de deux processus parallèles : premièrement, de l'expansion d'un ensemble de manufactures traditionnelles, lesquelles se spécialisent territorialement, et, deuxièmement, de l'urgence d'une manufacture cotonnière qui annonce le début d'une activité industrielle centralisée et d'une nouvelle organisation capitaliste du travail. »

¹¹¹ VICENS VIVES, Jaume, *Industrials...*

¹¹² VILAR, Pierre, « La vie industrielle dans la région de Barcelone », in *Annales de Géographie*, t.38, n°214, 1929, p.341.

Même si, comme on l'a observé, la sphère agricole est restée très ancrée en Espagne, elle n'a tout de même pas été inexistante ou inefficace en Catalogne, bien au contraire. Car le deuxième phénomène finiséculaire concernant la Catalogne est, selon Albert Balcells, au niveau agraire : un développement profond de l'élevage avec un système d'irrigation bien réparti eut également lieu. Que ce soit de grandes propriétés seigneuriales, ou de petites propriétés cédées à des exploitants, cette augmentation de l'activité agraire accompagnait donc un mouvement de régénération de l'économie catalane, alors que l'économie espagnole était en crise. Et pour Albert Balcells, ce sont les petits paysans qui ont le plus participé à l'expansion de l'élevage en Catalogne, grâce à la volonté de ces derniers de retirer le maximum de ce qu'offrait la terre¹¹³. Ce milieu paysan est précisément celui qui a forgé la « mentalité catalane » dont parle Jaume Vicens Vives¹¹⁴, et en tant que racine symbolique de la nation catalane toute entière, elle influencera le mouvement catalaniste conservateur du vigatanisme, qui aura un écho sur les représentations culturelles et picturales de Santiago Rusiñol, et ce malgré le fait que ce dernier ait été un acteur primordial dans l'importation de la modernité parisienne. C'est ce qui conviendra de débusquer dans la troisième partie de cette étude, parmi le labyrinthe de significations qui se lisent au travers de certaines de ses œuvres, et qui acquièrent après lecture, un sens social nouveau, et donc une signification nouvelle à travers les yeux du lecteur.

Et c'est bien aussi, il faut le souligner, la modernisation qui intervient dans le milieu agricole, et qui transfère, selon Jaume Vicens Vives, les biens issus de l'économie agraire « des mains de l'Église à celles des bourgeois » :

*Més ben dit, de la gentry (noblesa) camperola, que, amb un peu al camp i l'altre a ciutat, respiraven els aires renovadors de la ciència del seu temps. (...) Generalment hom creu que el fet capital en l'economia agrària del XIX és el traspàs de la propietat de mans de l'Església als burgesos.*¹¹⁵

¹¹³ *Ibidem*, p.741-742.

¹¹⁴ VICENS VIVES, Jaume, *Notícia de Catalunya*, p.27.

¹¹⁵ VICENS VIVES, Jaume, *Industrials...*, pp.38-39 : « Mieux dit, de la *gentry* (noblesse) campagnarde, qui, avec un pied dans le champ et l'autre dans la ville, respiraient les airs rénovateurs de la science de leur temps. (...) Généralement on croit que le fait capital dans l'économie agraire du XIXe siècle est le basculement de la propriété des mains de l'Église vers les bourgeois. »

Par conséquent, le constat qui apparaît est bien celui qui va dans le sens d'un rayonnement absolu de la modernité dans toutes les sphères des activités professionnelles catalanes. La bourgeoisie, en tant que classe dominante en Catalogne, et en tant que représentante du monde barcelonais, prend donc toute sa force au XVIII^e siècle. Dès lors, elle joue un rôle crucial un siècle plus tard dans le succès d'un mouvement comme le modernisme. Pour l'instant revenons à son apogée à la fin du XVIII^e siècle. Puissante économiquement, elle a bouleversé l'ordre social : tandis que l'Espagne reste dans une organisation traditionnelle, la bourgeoisie, dit Albert Balcells, échange « les structures sociales basées sur le privilège » pour « d'autres basées essentiellement sur la richesse ». Ce point semble crucial dans cette démonstration : l'économie florissante cesse d'être un simple synonyme de réussite sociale pour venir bouleverser les structures sociales elles-mêmes, en les faisant rentrer de fait dans l'ère capitaliste qui de fait va à l'encontre du droit privé de l'Ancien Régime, encore en vigueur en Espagne. C'est ce que démontre également Angel Smith :

These links were also stimulated by the increasingly broad support for liberalism in urban areas, especially after 1814. This support was based on the common belief that the Old Regime was holding Spain back, and by the prospect that liberal economic, social and political reforms would lay the basis for the country's modernization and bring it up to the level of the major Western powers (as well as, of course, enhancing the liberal-professionals' job prospects). A significant degree of symbiosis was evident in the cultural sphere.¹¹⁶

L'objectif commun des industriels et des politiques, qui composent, parmi d'autres catégories, la bourgeoisie barcelonaise, est donc la modernité. Jaume Vicens Vives, pour illustrer le décalage dans l'avancement vers la modernité entre l'Espagne et la Catalogne, nous parle de « désynchronisation de deux rythmes discordants ». Un changement de paradigme devient donc opérant. L'auteur nous décrit ce changement :

¹¹⁶ SMITH, Angel, *Op. cit.*, p.52 : « Ces liens étaient aussi stimulés par le soutien général croissant pour le libéralisme dans les régions urbaines, spécialement après 1814. Ce soutien était basé sur la croyance commune que l'Ancien Régime empêchait l'évolution de l'Espagne, et sur la perspective que les réformes économiques, sociales et politiques seraient la base pour la modernisation du pays et l'apporteraient jusqu'au niveau des puissances occidentales majeures (tout comme cela, bien sûr, rehausserait les perspectives de travail des professionnels libéraux). Un degré significatif de symbiose était évident dans la sphère culturelle. »

La bipolaritat entre Madrid i Barcelona de la fi de segle era, però, tant econòmica com politicocultural. Hi havia una cultura oficial espanyola que sorgia de Madrid, però al mateix temps s'estava estructurant una cultura nova a Barcelona (en català i en castellà) que trencaria del tot l'esquema de difusió cultural anterior, basat en el fet que les novetats europees arribaven, eren publicades i es difonien cap a les « províncies » des de Madrid.¹¹⁷

Concernant donc notre étude sur le contraste entre la bourgeoisie barcelonaise moderne et le système passéiste de la Couronne espagnole, et après cette étude des faits socio-économiques, on peut dès lors constater que le terrain favorable au développement de l'économie catalane a servi de moteur pour que la classe bourgeoise puisse peser sur la Catalogne, et cela à différents niveaux : économique bien entendu, mais aussi social et culturel (organisation d'événements culturels comme nous pourrions l'observer, vie sur la scène politique, etc.). Cependant, Jaume Vicens Vives rapporte un fait qui est à rapprocher du personnage du *Senyor Esteve* de Santiago Rusiñol : car si l'homme bourgeois industriel catalan a suivi un mouvement plus ample, un mouvement européen, il a quitté la trajectoire européenne quand il n'a pas pu « s'organiser » pour faire s'épanouir l'industrie catalane comme force dans le nouveau monde capitaliste. Et la raison donnée par l'auteur est le contexte « géographique et historique » : isolement et « enfermement » avec le marché espagnol, manque d'éducation universitaire et gouvernements incompétents¹¹⁸. Telles sont les raisons invoquées par l'auteur, à rajouter à la « mentalité économique » du siècle¹¹⁹, à savoir le protectionnisme conservateur qui étouffait les possibilités d'expansion industrielle à l'international, plus qu'elle ne lui permettait de s'épanouir, et qui servait surtout les intérêts espagnols, mais qui est venu « sauver » l'industrie catalane aussi. Le fossé économique entre l'Espagne qui connaît sa crise majeure en 1898 et la Catalogne qui vit cet essor industriel demeure la partie visible de ce qui oppose les deux territoires. Mais il faut apporter un bémol à cette différence : car la perte des colonies du Nouveau Monde est venu également perturber l'économie catalane qui profitait, au XVIIIe siècle, d'un protectionnisme pour l'industrie

¹¹⁷ VICENS VIVES, Jaume, *Història...*, *Op. cit.*, p.69 : « La bipolarité entre Madrid et Barcelone de la fin du siècle était, cependant, autant économique que politico-culturelle. Il y avait une culture officielle espagnole qui surgissait de Madrid, mais en même temps il était en train de se structurer une nouvelle culture à Barcelone (en catalan et en castillan) qui viendra rompre tout à fait le schéma de diffusion culturelle antérieure, basé sur le fait que les nouveautés européennes arrivaient, étaient publiées et se diffusaient vers les « provinces » depuis Madrid. »

¹¹⁸ VICENS VIVES, Jaume, *Industrials...*, *Op. cit.*, pp.77-78.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp.102-108.

textile qui leur était profitable à ce moment-là. Mais la suite, après la crise de 1898, montre une opposition entre les partisans en Catalogne de la « prohibition » pour contrer le protectionnisme espagnoliste, et les libre-échangistes. Mais s'il est une phrase qui résume bien le rapport avec la Catalogne et la Couronne espagnole dans ces tensions économiques, c'est bien celle-ci : « *Les escomeses entre ambós grups foren serioses : els madrilenys solien referir-se al « provincialisme » català i els catalans a la « vagància » dels partidaris del lliurecanvisme.* »¹²⁰ Mais il est nécessaire de concevoir ce fossé non pas comme une simple différenciation économique-sociale, mais aussi comme le tremplin pour la société catalane de regarder vers la modernité, vers l'Europe, et donc notamment aussi au niveau culturel.

3-1-2 – L'histoire culturelle et politique catalane comme rempart contre la centralisation des pouvoirs.

La culture d'une société est, dans la plupart des sociétés occidentales, un socle sur lequel se base la revendication et l'aspiration à une reconnaissance identitaire. De ce fait, le lien entre la culture et la politique devient concret. Ce lien entre le monde culturel, intellectuel et politique est détaillé par Jordi Casassas :

*Y para eso era preciso, una vez establecida la doctrina, conquistar un poder cultural sobre el que asentar un sólido poder político. Lo hicieron sin tardar. Es propio del intelectual nacionalista entender la creación artística, la producción científica o la investigación histórica con un carácter instrumental, como actividades dirigidas a la producción de una obra destinada a un fin superior, que las llena de sentido : el de hacer patria. Por consiguiente, hacer cultura catalana es gestar Estado catalán, pues el Estado es la emanación suprema del espíritu nacional.*¹²¹

¹²⁰ *Ibidem*, pp.105-106 : « Les attaques entre les deux groupes étaient sérieuses : les madrilènes se référaient d'habitude au « provincialisme » catalan et les catalans au « vagabondage » des partisans du libre-échange. »

¹²¹ CASASSAS, Jordi, *La fàbrica de les idees – Política i cultura a la Catalunya del segle XX*, Editorial Afers, Catarroja, Barcelona, 2009, p.19 : « Et pour cela il était nécessaire, une fois la doctrine établie, de conquérir un pouvoir culturel sur lequel placer un solide pouvoir politique. Ils l'ont fait sans tarder. Il est propre à l'intellectuel nationaliste de comprendre la création artistique, la production scientifique ou la recherche historique avec un caractère instrumental, comme des activités dirigées vers la

Cette idée du lien entre culture nationale et politique est à mettre en relation avec toute l'histoire de l'émergence du régionalisme catalan, devenu nationalisme au XIX^e siècle, en opposition à une Espagne qui souhaite englober le territoire ibérique.

Lorsque l'on aborde la thématique des cultures et leur histoire, dans leur conception la plus large, la thématique de la langue est corrélée inéluctablement. La culture représente, si l'on devait introduire ce concept, l'ensemble des éléments littéraires, artistiques, historiques, folkloriques et coutumiers qui permettent aux individus nés et élevés (dans le sens de transmission des valeurs de cette dite culture) dans une société qui entretient et transmet donc ces éléments, à travers une langue. Ces individus ainsi élevés dans cette culture, sont inscrits *de facto* dans cette culture, et leur langue (de fait, langue maternelle) est le vecteur de tous ces éléments culturels. Si Eric Hobsbawm nous explique bien que l'existence d'une langue vernaculaire en soi ne constitue pas forcément une « langue nationale », il précise également que : « Cela n'exclut pas, comme je l'ai déjà suggéré, une certaine identification *culturelle* populaire avec une langue, ou avec un complexe de dialectes manifestement liés, particuliers à un ensemble de communautés et les distinguant de leurs voisines (...) »¹²²

Pour autant, la langue est utilisée, poursuit Eric Hobsbawm, par la « mythologie nationaliste » pour en faire « le fondement primordial de la culture nationale et la matrice de l'esprit national ». ¹²³

Par conséquent, il convient de déduire que la langue est le vecteur d'inscription et de transmission du savoir culturel dans une société, mais peut devenir la justification excluante de l'appartenance ou pas à une nation, dans la conception des nationalismes les plus radicaux. C'est ce qui se produisit entre 1880 et 1914 selon Eric Hobsbawm, période de la montée des nationalismes. Car en reprenant les considérations de Paul Vidal de la Blache, on peut se demander ce qui fait d'un « fragment de surface terrestre » une « patrie » ? De fait, en plus des « rivalités internationales croissantes », à la fin du XIX^e siècle, « Les États et les régimes avaient toutes les raisons de renforcer, quand ils le pouvaient, le patriotisme d'État avec les sentiments et les symboles de la « communauté imaginaire » »¹²⁴.

production d'une œuvre destinée à une fin supérieure, qui les remplit de sens : celle de faire patrie. Par conséquent, faire de la culture catalane c'est concevoir de l'État catalan, car l'État est l'émanation suprême de l'esprit national. »

¹²² HOBSBAWM, Eric, p.103.

¹²³ *Ibidem*, p.105.

¹²⁴ *Ibidem*, pp.171-172.

Observant ces dérives nationalistes qui ont conduit à la Première Guerre Mondiale, on se demande donc quelle est la place d'une nation sans État comme la Catalogne, et surtout comment peut-elle exister politiquement alors que justement elle ne possède pas cette notion de souveraineté institutionnelle ? Pour rappeler la définition de l'État moderne, reprenons cette définition d'Eric Hobsbawm : « On le définissait comme un territoire (de préférence continu et non morcelé) dont tous les habitants étaient soumis à la même tutelle, et qui était séparé par des frontières ou limites clairement marquées d'autres territoires comparables. »¹²⁵

De ce fait, cette définition corroborant le fait que les catalans se retrouvaient (et se retrouvent encore aujourd'hui) sous la tutelle de l'État espagnol central, seule la notion de culture et les éléments qui la composent ont repris le rôle de rempart pour pouvoir construire un pouvoir institutionnel propre, qui procure l'autonomie politique du territoire. Et si l'on aborde la culture, on aborde également la notion d'enseignement et de formation des individus pour en faire des citoyens cultivés et inscrits dans une nation historique. Pour cela, Jordi Casassas et Carles Santacana nous rappellent que dès le XVIIIe siècle, la création d'institutions barcelonaises vouées à la formation artistique, universitaire et professionnelle marquait la suite de l'Histoire d'une résistance catalane à un pouvoir centralisateur et homogénéisant. Ces institutions citées en exemple sont l'*Academia de Buenas Letras* en 1752 et la *Junta de Comercio* entre 1758 et 1763.¹²⁶

Dépassant les cinq points du « principe des nationalités » du début du XIXe siècle et issu de la Révolution Française¹²⁷, le nationalisme de la fin du XIXe siècle, comme nous l'explique Eric Hobsbawm, retient le « droit à l'autodétermination » conduisant à une volonté de création étatique à terme, mais également le développement du critère ethno-linguistique comme socle national, et enfin le « glissement de la droite des thèmes de la nation et du drapeau » menant à la notion du nationalisme, avec tout le caractère péjoratif que nous connaissons aujourd'hui. Tout comme l'exemple des Italiens et des Allemands au début du XIXe siècle illustrant la réflexion suivante, on peut dès lors l'appliquer sur le cas de la *Renaixença* catalane pour la fin du XIXe siècle :

(...) les deux mouvements nationaux non étatiques les plus en vue de la première moitié du XIXe siècle s'appuyaient essentiellement sur des communautés de gens instruits, unis par-delà les frontières politiques et

¹²⁵ *Ibidem*, p.153.

¹²⁶ CASASSAS, Jordi, SANTACANA, Carles, *Op. cit.*, p.17.

¹²⁷ HOBSBAWM, Eric, *Op. cit.*, pp.189-190.

géographiques par l'utilisation d'une langue de haute culture bien établie et par la littérature de cette langue.¹²⁸

Analysant l'émergence tardive (fin du XIXe siècle) de cette revendication identitaire ethnolinguistique en Catalogne, Eric Hobsbawm nous explique :

Quant au mouvement catalan, linguistico-culturel (conservateur), il remonte tout au plus aux années 1850, la fête des *Jocs Florals* (analogue à l'*Eisteddfodau* gallois) n'ayant été réinstituée qu'après 1859. La langue elle-même ne fut standardisée de façon autoritaire qu'au XXe siècle, et le régionalisme catalan ne s'attacha à la question linguistique qu'à partir du milieu ou de la fin des années 1880.¹²⁹

Par ailleurs, un des éléments ethnologiques devenant symboles qui seront représentés dans les œuvres picturales de Santiago Rusiñol, et que l'on analysera dans le premier chapitre de la troisième partie, est celui de la figure de l'homme paysan catalan, *l'home pagès*, représentant et portant en lui toutes les valeurs conservatrices, et donc (de façon très paradoxale ici) allant contre la modernité et le modernisme, qui symbolisent alors les valeurs de l'homme catalan célébrant ses racines et sa terre (mouvement du vigatanisme que l'on étudiera dans le chapitre cité ci-dessus). Eric Hobsbawm nous expose ce mouvement de pensée qui dépasse les « frontières » de la culture catalane : « (...) depuis la fin du XVIIIe siècle (...), l'Europe avait été balayée par la passion romantique de la paysannerie simple, pure, qui n'avait jamais été corrompue. Et, pour cette redécouverte folklorique du « peuple », les langues vernaculaires qu'il parlait étaient cruciales. »¹³⁰ C'est ce phénomène qui, bien sûr, a été la caractéristique principale dans le mouvement de la *Renaixença*. Bien que ce retour vers les origines du peuple ait été abandonné par la suite, il demeure des références culturelles communes qui persisteront dans le non-conscient catalan, et qui pourra ressurgir comme symptôme, comme l'entend Charles Peirce¹³¹, dans les productions littéraires ou picturales (ce que l'on détaillera dans la partie III).

¹²⁸ *Ibidem*, pp.191-192.

¹²⁹ *Ibidem*, p.199.

¹³⁰ *Ibidem*, p.193.

¹³¹ PEIRCE, Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, Editions du Seuil, Paris, 1978, p.32 : « (...) le Symptôme lui-même est un légisigne, un type général d'un caractère déterminé. L'apparition dans un cas particulier est un sinsigne. »

Plus généralement, la culture comme « rempart » contre la centralisation des pouvoirs renvoie à un élément immatériel, la culture, composé par divers concepts comme la langue, les coutumes, une manière d'être, qui émet des productions donc « culturelles » (art, littérature, statuaire, fêtes et réunions de commémoration historique) qui cimentent et enracinent les individus, et qui peut intervenir dans la sphère politique, c'est-à-dire que la culture ne garde plus seulement son rôle de référent pour le marquage d'appartenance à une civilisation, mais devient alors un bouclier revendicatif à caractère différentiel. Mais ce qui reste comme liant entre ces productions culturelles, et qui a servi pour établir une culture, reste ce que Jaume Vicens Vives nomme la « mentalité » : « *Mentalitat és una manera de prendre's la vida, que es reflecteix en una articulació espiritual conscient, en uns costums específics, la prevalença d'uns interessos i d'unes passions, la creació d'un tarannà secular.* »¹³²

Comment donc la Catalogne a pu utiliser sa culture pour s'opposer au contexte de centralisation politique espagnole au XIXe siècle ? Le XIXe siècle commence par la *Guerra del Francès*. La Convention Nationale pensait trouver au sein de la Catalogne un bon environnement pour recevoir un soutien dans sa lutte contre les Bourbons, étant donné les conflits qui avaient secoué le territoire catalan contre Madrid. Un exemple est le conflit des *Rebomboris del pa*¹³³, révolte populaire qui eut lieu le 28 février 1789 contre la hausse du prix du pain, et qui eut lieu à Barcelone. Mais comme l'explique Jaume Vicens Vives, la guerre au-delà des Pyrénées ne s'attira pas les sympathies des catalans, quelle que soit leur classe : « (...) *a la pagesia catòlica i als burgesos d'afers, els repugnava l'agitació revolucionaria, i contribuïren amb llurs recursos a la guerra contra la Convenció : la Guerra Gran.* »¹³⁴ Mais pour Jordi Casassas et Carles Santacana, le facteur de la *Guerra del Francès* est aussi l'histoire d'une domination française à laquelle la Catalogne a résisté de manière « différentielle », par la création de Juntas. Car si les couches supérieures de la société catalane ne plaignait de la mauvaise politique du gouvernement espagnol, et si la tentation d'adhérer à la domination française se faisait sentir, dû à la manipulation par les troupes françaises de

¹³² VICENS VIVES, Jaume, *Notícia de Catalunya*, p.23 : « La mentalité est une manière de prendre la vie, qui se reflète dans une articulation spirituelle consciente, dans des coutumes spécifiques, la prévalence d'intérêts et de passions, la création d'un caractère séculaire. »

¹³³ Les vacarmes du pain.

¹³⁴ VICENS VIVES, Jaume, *Ibidem*, p.182 : « (...) la paysannerie catholique et les bourgeois d'affaires étaient répugnés par l'agitation révolutionnaire, et ils contribuèrent avec leurs ressources à la guerre contre la Convention : la Grande Guerre. »

ce sentiment particulariste catalan,¹³⁵ les juntas anti-napoléoniennes catalanes s'organisèrent de manière, là aussi, différentielle.¹³⁶

Comme il sera étudié dans la partie suivante concernant les mouvements libertaires à Barcelone, le XIXe siècle est également l'émergence d'un mélange entre libéralisme et revendication nationale, la question de la nation catalane divisant les acteurs du mouvements libéral et fédéral, comme il sera analysé dans le troisième chapitre de cette partie. C'est donc sous le signe contre-révolutionnaire que la Catalogne bourgeoise se dirigeait.

Relativement peu de temps après l'agitation contre-révolutionnaire, le mouvement de la *Renaixença* voit le jour et devient le fer de lance de la revendication de la gloire catalane, d'un point de vue littéraire et artistique, et qui donc vient, environ un siècle après la fin de la guerre de succession qui a provoqué la fin des privilèges en Catalogne, remettre la « culture » comme étendard d'une affirmation identitaire culturelle.

Sur le plan politique, il sera perçu, dans le chapitre suivant, toute l'agitation dans le milieu intellectuel et politique catalan (incluant les mouvements ouvriéristes de cette période) qui conduit à la naissance du fédéralisme comme projet de construction d'une nouvelle Catalogne. Mais avant cela, on peut à présent affirmer qu'un événement concentrera les catalanistes de tous bords afin de contrer les lois centralisatrices et destructrices du droit civil catalan. En effet, la fin du XIXe siècle est surtout marqué par la présentation du texte des *Bases de Manresa*, entre le 25 et le 27 mars 1892. C'est ce projet catalaniste, émis par la *Unió Catalanista*, formé en 1891 à Barcelone et contre l'article 15 du Code Civil espagnol, qui posa les fondements du catalanisme, réunissant tous les catalanistes de toute idéologie. Cette même idée de réunion de personnages politiques provenant de divers courants politiques est en soi l'essence-même de ce qui constitue le catalanisme depuis ses origines, comme l'expliquent Carles Santacana et Jordi Casassas : « Il n'est pas hasardeux d'affirmer que le catalanisme devint très tôt le principal élément constitutif d'une culture politique capable d'englober diverses idéologies. »¹³⁷ Contemporain du mouvement moderniste barcelonais (1892 est précisément la première année des Fêtes Modernistes de Sitges, créées par Santiago Rusiñol), ce n'est donc pas une coïncidence si le Président de cette assemblée se trouve

¹³⁵ CASASSAS, Jordi, SANTACANA, Carles, *Le nationalisme catalan*, 2004, p.21.

¹³⁶ *Ibidem*, p.19-20.

¹³⁷ *Ibidem*, p.7.

être Lluís Domènech i Montaner, dont la personne devient le symbole de l'union entre l'art et la politique : architecte moderniste, il était également immergé dans la vie politique barcelonaise, et on retrouve donc ici la parfaite alliance entre ce mouvement artistique et ces revendications catalanistes, l'art laissant de côté son seul rôle d'expression individuelle de la pensée humaine et devenant alors un véritable sacerdoce. Ces *Bases de Manresa*, d'inspiration fédéraliste, le roi gardant son pouvoir législatif mais ayant des représentants régionaux, défendaient une vision traditionaliste et conservatrice du droit catalan. Le droit judiciaire devait revenir à la région. Le conservatisme se reflétait essentiellement dans la volonté d'un retour des *Corts*. Mais ce qui doit retenir toute l'attention et qui symbolise ce « rempart » contre le centralisme politique espagnol, c'est justement que pour pouvoir exercer une quelconque fonction publique, il était obligatoire de parler le catalan. Ceci confirme donc les propos d'Eric Hobsbawm concernant le rôle de la langue dans le régionalisme prépondérant de la fin du XIXe siècle. Dès lors, la déduction qui s'impose est que la langue, ainsi que les aires artistiques, interfèrent dans la vie politique en plein cœur, devenant donc des porte-étendard d'une pensée régionaliste, mais pas encore anti-espagnoliste pour autant pour la majorité des participants à ce projet. Ce n'est que par la suite qu'un changement idéologique devint opérant : le régionalisme évolua, comme l'indique Joan-Lluís Marfany, en « *Pàtria catalana* », ce que nous explique l'auteur :

*L'autèntica transformació del catalanisme en un nacionalisme amb tots els ets i uts va tenir lloc en els anys del tombant de segle, entre 1898 i 1901. (...) El que va passar és que, de cop i volta, el catalanisme va començar a créixer molt i a un ritme acceleradíssim i que aquesta sobtada expansió va tenir com a concomitant l'assumpció generalitzada de la ideologia nacionalista. (...)*¹³⁸

Par ailleurs, il détermine la différence dans le fond et dans la forme qui opère lors de cette évolution du régionalisme vers le nationalisme : on passait donc d'un

¹³⁸ MARFANY, Joan-Lluís, *La cultura del catalanisme – el nacionalisme català en els seus inicis*, Ed. Empúries, Barcelona, 1995, p.28 : « L'authentique transformation du catalanisme en un nationalisme avec tous les détails eut lieu dans les années de la fin du siècle, entre 1898 et 1901. (...) Ce qui se produisit c'est que, d'un seul coup, le catalanisme commença à croître beaucoup et à un rythme très accéléré et que cette expansion soudaine eut en concomitance l'assomption généralisée de l'idéologie nationaliste. (...) »

« *regionalisme pacífic i respectable, que s'acontenta amb manifestacions ocasionals, a un nacionalisme militant i actiu.* »¹³⁹

Que retenir donc des relations entre le gouvernement madrilène et la Catalogne ? Que le pactisme est le système politique qui a caractérisé ces liens. En effet, comme le souligne Jaume Vicens Vives, le pactisme qui est un rappel des liens médiévaux entre le seigneur et ses vassaux, devient un système qui devient le symbole de la « fidélité », à comprendre comme loyauté dans la vision de l'auteur, mais aussi de liberté dans laquelle la collectivité peut vivre. Ces relations entre les institutions autonomes de Catalogne et le gouvernement espagnol central est encore aujourd'hui source de débats et discussions, sur les modalités de ces relations bilatérales.

Par conséquent, à la lumière de ces constatations, comment alors ne pas tenter de débusquer les traces de l'idéologique dans l'art ? Le nationalisme, en tant que mouvement galvanisant d'un groupe culturel et « identitaire », peut-il avoir ses marques dans la production artistique ? Et à l'inverse, comment l'art, expression d'inspiration transcendante pour les artistes modernes, peut-il revêtir le rôle de messenger de l'idéologie politique ? Mais n'a-t-il pas déjà été messenger de l'Église catholique lors du mouvement éloigné de la Contre-Réforme ? Il l'a été, et donc, la question qui se pose donc, l'art du modernisme de la fin du XIXe siècle à Barcelone n'est-il pas le nouveau messenger de la modernité au sens politique ? Puisque la notion de nation est moderne, cet art catalan porte très certainement en lui les traces de cette histoire intellectuelle. Maintenant, il s'agit d'en voir les modalités.

3-2) Aspiration à une régénération politique et sociale : création d'un « nationalisme artistique et culturel »¹⁴⁰.

En reprenant les propos de Santiago Rusiñol, cités dans la revue catalaniste *Lo Catalanista* (1887-1902), liée aux partis politiques de la *Unió Catalanista* et la *Lliga de Catalunya* par le critique d'art Raimon Casellas (1855-1910), Margarida Casacuberta nous fait part de la dimension politique, plus ou moins sous-jacente, présente dans cet

¹³⁹ *Ibidem*, p.33 : « régionalisme pacifique et respectable, qui se contente de manifestations occasionnelles, à un nationalisme militant et actif. »

¹⁴⁰ CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol : vida, literatura i mite*, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1997.

art « divergent » qu'était alors le Modernisme. Et dans ce sens, elle nous fait voir que l'importation de l'impressionnisme parisien en Catalogne a pris la forme d'une nouvelle idéologie qui apporte un caractère « nationaliste » catalan :

*Tant el crític oficialista com l'imminent capdavanter del moviment modernista portaven els seus arguments molt més enllà d'una simple qüestió tècnica o formal. Ambdós tenien plena consciència que al darrere de les seves opinions hi havia no només una concepció divergent de l'art i del paper de l'artista dins la societat, sinó també dos projectes nacionals difícilment conciliables. No cal que hi tornem : la formulació d'un nacionalisme artístic i cultural, indestruïble dels pressupòsits bàsics de la modernitat, és el principal resultat de la participació des artistes catalans a l'Exposició del IV Centenario. (...) Si la representació d'una paròdia de Pitarra permetia una lectura programàtica en clau modernista, indestruïble de l'afirmació del nacionalisme artístic que havia proferit Casellas des de Madrid i que diferents sectors artístics i intel·lectuals havien abonat al marge de divergències ideològiques, a partir d'aquests moments, qualsevol manifestació cultural provinent del sector modernista quedava automàticament inscrita en un programa que se sostenia damunt dels pilars de la modernitat i del nacionalisme.*¹⁴¹

On peut donc dire, si l'on suit les observations de Margarida Casacuberta, que le Modernisme est le moment artistique et culturel où se rejoignent les mondes de l'art et de la vision politique. Margarida Casacuberta nous explique par ailleurs que dans le journal *La Veu de Catalunya*, qui soutenait le parti catalaniste la *Lliga Regionalista*, les « consignes étaient claires » : « *Primera : l'intel·lectual i el polític estan destinats a col·laborar. I segona : la necessitat d'entesa passa per damunt de qualsevol altra*

¹⁴¹ *Ibidem*, pp.89-91 : « Aussi bien le critique officiel comme l'imminent porte-parole du mouvement moderniste portaient leurs arguments beaucoup plus loin qu'une simple question technique et formelle. Les deux avaient la pleine conscience que derrière leurs opinions il y avait non seulement une conception divergente de l'art et du rôle de l'artiste dans la société, mais aussi deux projets nationaux difficilement conciliables. Pas besoin de le répéter : la formulation d'un nationalisme artistique et culturel, inséparables des principes basiques de la modernité, est le principal résultat de la participation des artistes catalans à l'Exposition du IVe Centenaire. (...) Si la représentation d'une parodie de Pitarra permettait une lecture programmatique sous le prisme du Modernisme, inséparable de l'affirmation du nationalisme artistique qu'avait proféré Casellas depuis Madrid et que différents secteurs artistiques et intellectuels avaient adopté en dehors de divergences politiques, à partir de ce moment, n'importe quelle manifestation culturelle provenant du secteur moderniste demeurerait automatiquement inscrite dans un programme qui reposait sur les piliers de la modernité et du nationalisme. »

consideració. »¹⁴² Car le Modernisme a aussi participé à divers actes d'ordre politique, d'une manière plus ou moins directe : si l'on continue à suivre les propos de Margarida Casacuberta, c'est à l'automne 1892 que le Modernisme s'est formé comme mouvement uni et catalyseur des tensions politiques issues du régionalisme naissant. En effet, cette *Exposición de Bellas Artes de Madrid* (ou, nous précise Margarida Casacuberta, *Exposición de los Mamarrachos*¹⁴³, terme proposé par Raimon Casellas) et le mauvais accueil qui a été réservé aux peintres catalans représentants du Modernisme ont été d'une part le déclencheur d'une part de la séparation infranchissable entre l'art modernisateur et l'art castillan historiciste de l'époque et d'autre part de l'intromission du nationalisme politique catalan, marqué sous le signe du régionalisme, dans ce mouvement artistique devenu typiquement catalan. Comme l'indique l'auteur : « *L'art que tenia més predicament a l'exposició de Madrid es trobava a les antípodes de les propostes modernitzadores a favor de les quals batallaven Casellas, Rusiñol i companyia des de feia un parell d'anys i que darrerament, com hem vist, havien radicalitzat de forma ostensible.* »¹⁴⁴

Ainsi donc, l'art Moderniste importé de Paris, comme on pourra le voir dans la partie suivante, qui apportait en Catalogne donc sa part de « vie à la française » devenait un art pénétré par les tensions sociales internes et propres à la Catalogne. Mais également, l'art académiciste et historiciste, célébré en Espagne, mais aussi pendant le mouvement du Romantisme, devient l'opposé des préceptes modernistes tant sur le plan de la forme que sur le plan de la démarche intellectuelle : le Modernisme, qui devenait donc un « art national » en Catalogne, était un art où l'artiste prenait son indépendance vis-à-vis des carcans académicistes et qui s'envolait vers une vie où l'art était absolument partout (en rapport avec la notion d'Art Total, analysée dans la partie suivante). Pour le critique Raimon Casellas qui suivait la carrière des peintres modernistes de Barcelone, l'art castillan historiciste était donc qualifié d'art caractérisé par des « couleurs sales, au ton lourd ».

¹⁴² CASACUBERTA, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, p.74 : « Premièrement : l'intellectuel et le politique sont destinés à collaborer. Et deuxièmement : la nécessité d'entente passe devant n'importe quelle autre considération. »

¹⁴³ *Mamarracho* : Pauvre type, idiot, croûte (tableau). Définition du Larousse <http://www.larousse.fr/dictionnaires/espagnol-francais/mamarracho/203396>

¹⁴⁴ CASACUBERTA, Margarida, *Op. cit.*, p.81 : « L'art qui était le plus réputé à l'exposition de Madrid se trouvait aux antipodes des propositions modernisatrices pour lesquelles se battaient Casellas, Rusiñol et compagnie depuis une paire d'années et que dernièrement, comme nous l'avons vu, ils avaient radicalisées de façon ostensible. »

A noter, 1892, année de cette exposition madrilène qui marqua les différences irréductibles entre les arts castillan et catalan, est aussi l'année des premières Fêtes Modernistes à Sitges (détaillées également dans la partie II), qui devenait alors le lieu de naissance de l'art Luministe, qui sera en lien sur bien des points avec l'impressionnisme parisien. Mais nous verrons cela ultérieurement.

De fait, le fait que l'art Moderniste soit d'inspiration française provoqua également de vives réactions de la part madrilène, qui voyait dans ces peintres catalans, ou plutôt « français », des traîtres à la nation espagnole, en leur reprochant de tenter de soigner du « *mal de rutinas* » en « *inocularse un poco de sangre moderna con que regenerar el cuerpo momificado de la pintura española.* »¹⁴⁵ En voyant cette abîme entre le monde de l'art espagnol et le catalan, le critique Raimon Casellas, qui œuvrait dans le journal *La Veu de Catalunya* (1880-1937) et qui y créa la *Pàgina Artística* et dans le journal moderniste *L'Avenç* (1881-1893), trouva, selon Margarida Casacuberta, la solution pour mettre fin à ces dissensions entre ces deux mondes artistiques et intellectuels : l'art catalan devait alors se tourner vers la Catalogne et l'Europe et ne plus tenter de s'immiscer dans la vie culturelle espagnole.¹⁴⁶ On peut donc comprendre ici que la Catalogne entendait trouver sa voie de modernité vers l'Europe et tournait ainsi le dos à une Espagne trop ancrée, aux yeux des acteurs du Modernisme, dans un art passéiste et rétrograde.

Enfin, Alexandre Cortada (1865-1935), du journal *L'Avenç*¹⁴⁷, explique la déroute des peintres catalans à Madrid par le fait même que cet événement relevait d'un caractère purement nationaliste et par le fait que Santiago Rusiñol aurait dû pouvoir participer au jury de l'exposition. Ainsi, on voit encore davantage la naissance de ce que l'on pourrait nommer un « art politisé » et différencié de l'art espagnol, dans le sens d'École artistique :

Aquesta escola, nascuda com si diguéssim, de la fusió de l'antiga escola de paisatge autòctona i indígena d'aquí amb la moderna de París dira de plein air o impressionista, no té res que veure amb cap de les demés escoles de pintura de les altres províncies del resto d'Espanya. Informada la nostra pintura catalana amb el caràcter

¹⁴⁵ CASACUBERTA, Margarida, *Op. cit.*, p.82 : « mal de la routine » - « s'inoculant un peu de sang moderne avec lequel régénérer le corps momifié de la peinture espagnole. »

¹⁴⁶ CASACUBERTA, Margarida, *Op. cit.*, pp.82-83.

¹⁴⁷ CORTADA, Alexandre, « Els pintors catalans a Madrid », in *L'Avenç*, IV, n°10, octobre 1892, pp.315-317.

*sobri, realista, íntim, líric, i sobretot amant de la Naturalesa, propi del sentiment artístic del català, xoca completament i de ple amb el modo de sentir i de comprendre l'art de les demés províncies d'Espanya, i especialment del de les castellanes.*¹⁴⁸

A noter, le caractère « intime » de cette École artistique catalane, alors dans sa période Naturaliste, que l'on observera dans la partie III. La répétition « des autres provinces d'Espagne » et la précision « sur celui des [provinces] castillanes » met en relief cette opposition farouche et radicale de la part des intellectuels du Modernisme. Mais encore plus : l'utilisation des termes « autochtone » et « indigène », qui font partie du champ lexical de la colonisation, ne sont pas choisis au hasard et prennent un sens particulier, qui dénote le sentiment d'appartenance profonde à une terre, même si cela doit se replacer dans un contexte historique plus large, qui correspond à l'époque où ces termes étaient habituellement employés. L'allusion au « sentiment artistique du catalan » doit être mis en rapport avec le premier chapitre de la partie III, concernant le caractère propre de l'Homme catalan, énoncé comme étant un trait distinctif d'opposition au caractère hispanique. Cette dissemblance entre le « ressenti » catalan et l'espagnol est repris dans la citation suivante. Par ailleurs, selon Cortada, le Modernisme barcelonais avait toutes les composantes (l'union des artistes, les traits caractéristiques stylistiques et le message intellectuel véhiculé par leur art) pour créer une véritable École artistique catalane et qui devait se recentrer et s'ouvrir sur le reste du monde pour pouvoir s'épanouir et qui devenait le symbole d'un caractère « purement » catalan, ce qui sera l'objet d'étude dans les analyses des peintures de scènes d'intérieur de Santiago Rusiñol dans les parties suivantes :

Des del moment que diferenciant-se el poble català tant ètnicament com filològicament dels altres d'Espanya, sobretot dels que manen, essent quasi estranger a n'aqueixos, ha format la pintura catalana una escola a part que transporta amb veritat el nostre modo propi de sentir i de veure la Naturalesa, el color i la llum, aquesta escola ha

¹⁴⁸ *Ibidem* : « Cette école, née comme nous pourrions dire, de la fusion de l'ancienne école de paysage autochtone ou indigène d'ici avec la moderne de Paris dite de *plein air* ou impressionniste, n'a rien à voir avec aucune des autres écoles peinture des autres provinces du reste de l'Espagne. Instruite est notre peinture catalane avec le caractère sobre, réaliste, intime, lyrique, et surtout amante de la Nature, propre au sentiment artistique du catalan, entre en collision complètement et frontalement avec le mode de sentir et de comprendre l'art des autres provinces d'Espagne, et spécialement de celui des provinces castillanes. »

*d'esser tan diferenta de les que en diuen espanyoles com pugui ser-ne una qualsevol de les demés nacions d'Europa.*¹⁴⁹

« Ceux qui commandent ». Le gouvernement de Madrid est ainsi nommé pour construire en différence avec l'Espagne un art qui devient le fer de lance d'une démarche, que l'on aura compris, beaucoup plus politique qu'il n'y paraît. « Nations » vient entrer aussi dans la signification de cette volonté politique de création d'une nation artistique, mais également d'un art nationaliste. Comme le corrobore Margarida Casacuberta : « *Cortada propugnava, per tant, la descentralització artística paral·lelament a una necessària descentralització política.* »¹⁵⁰

La prise d'une « indépendance artistique » est donc, pour Cortada, nécessaire pour que l'art catalan, mais aussi la nation catalane, prennent un chemin et une destinée propres. En d'autres termes, l'art se met ainsi au service d'un anti-espagnolisme et d'un anti-centralisme grandissant :

*Creguin-nos els pintors catalans : si volen crear una escola artística, com si diguéssim, una pàtria o una nacionalitat d'art pròpia, independent i personal (que és l'únic medi de fer nou, i, per lo tant, bo i gran), deuen haver d'enfrontar totes les conseqüències, i no es deuen presentar, en conjunt, s'entén, enlloc a on no se'ls vulgui reconèixer la llur personalitat artística i no se'ls vulgui adjudicar independentment les llurs obres.*¹⁵¹

Ce nationalisme catalan, déjà émergeant comme nous l'avons vu durant la *Renaixença*, prend de l'ampleur, même si la forme artistique est toute autre. Cependant, et cela sera un point très important, Santiago Rusiñol se déclarait comme le successeur de la *Renaixença*, non pas dans l'esthétique, mais dans son travail de récupération d'un

¹⁴⁹ *Ibidem* : « A partir du moment où le peuple catalan s'est différencié aussi bien ethnologiquement que philologiquement des autres d'Espagne, surtout de ceux qui commandent, en étant presque étranger à ces derniers, la peinture catalane a formé une École à part qui transportait avec sincérité notre propre mode de ressentir et de voir la Nature, la couleur et la lumière, cette École doit être aussi différente de celles qu'on appelle espagnoles que puisse être n'importe laquelle des autres nations d'Europe. »

¹⁵⁰ CASACUBERTA, Margarida, *Op. Cit.*, p.84 : « Cortada proposait, par conséquent, la décentralisation artistique parallèlement à une nécessaire décentralisation politique. »

¹⁵¹ CORTADA, Alexandre, *Op. Cit.* : « Croyez-nous, peintres catalans : si vous voulez créer une École artistique, ou autrement dit, une patrie ou une nationalité d'art propre, indépendante et personnelle (qui est l'unique moyen pour faire du neuf, et, par conséquent, du beau et du grand), vous devez affronter toutes les conséquences, et vous ne devez pas vous présenter, ensemble, bien entendu, dans aucun endroit où l'on ne veut pas reconnaître votre personnalité artistique et où l'on ne veut pas adjudger indépendamment vos œuvres. »

passé patriotique mythique et glorieux pour la régénération la nation, qui allait de pair avec ce nouveau nationalisme artistique et avec le rôle que revêtait l'artiste « sauveur de la nation ».¹⁵²

En abordant la visite à Sitges pour l'inauguration du *Cau Ferrat* de l'écrivain prolifique Emilia Pardo Bazán (1851-1921) qui ne tournait pas le dos à la nouvelle vague d'artistes et d'hommes de lettres modernistes à Barcelone, mais en ne retenant que l'aspect le plus spirituel et en le dépouillant de son contenu politique nationaliste¹⁵³, Margarida Casacuberta nous explique que cet art avait, au-delà des changements stylistiques qui le composaient, une mission de régénération artistique mais aussi politique, même si chaque membre de ce groupe moderniste avait sa propre vision de cette régénération (ce que l'on verra dans la partie II, chapitre II – 1 – 2). En analysant le discours *Cançons del poble* de Santiago Rusiñol, ayant eu lieu en août 1895 après le concert de l'*Orfeó Català* au *Cau Ferrat*, et allant contre le genre musical *género chico* ou *flamenquismo*, Margarida Casacuberta nous offre un résumé de ce qui était en jeu dans cet élan régénérationniste qui souhaitait avant tout la « recatalanisation »¹⁵⁴ de la Catalogne :

*Pels termes i el to contundent que adopta, el discurs de Rusiñol no s'allunya gaire de les més abundades proclames catalanistes, cosa que demostra que modernisme i catalanisme tenien, a final de segle, un important punt de contacte en la idea que la regeneració de la societat catalana havia de passar necessàriament per la prèvia regeneració de la cultura i que la regeneració de la cultura era indestruïble d'un projecte polític catalanista.*¹⁵⁵

Le particularisme catalan est passé, au XVIII^e siècle, d'une tentative de restauration institutionnelle et éducative, après le *Decret de la Nova Planta*, mais sans aucune volonté de séparatisme (le terme de nationalisme reste anachronique pour cette période), à un catalanisme au XIX^e siècle passé par le filtre du mouvement Romantique, devenu nationalisme pendant le Modernisme. Évidemment, comme on pourra l'analyser

¹⁵² CASACUBERTA, Margarida, *Op. cit.*, p.172.

¹⁵³ *Ibidem*, p.170.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.178.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p.179 : « De par les termes et le ton irréfutable qu'il adopte, le discours de Rusiñol ne s'éloigne pas beaucoup des proclamations catalanistes les plus enflammées, chose qui démontre que modernisme et catalanisme avaient, à la fin du siècle, un important point de contact dans l'idée que la régénération de la société catalane devait passer nécessairement par la régénération préalable de la culture et que la régénération de la culture était inséparable d'un projet politique catalaniste. »

en détail dans le chapitre suivant, la radicalisation du catalanisme passe par l'univers purement politique pour prendre son essor. Et c'est durant cette deuxième moitié du XIX^e siècle que le catalanisme se concrétise politiquement. Car la densité des événements politiques et culturels de cette période changent le profil de la Catalogne, dont le régionalisme acquiert une autre dimension, à travers le prisme des visions fédéraliste, conservatrice, ou encore anarcho-syndicaliste dans le monde ouvrier. De même, l'Exposition Universelle de 1888 ne se contente pas de souligner le rayonnement artistique et culturel de Barcelone : elle devient un emblème de ce nouveau régionalisme dynamique. Cette évolution fait état d'un passage à une résistance, à une revendication identitaire et culturelle plus marquée, et qui emplit toutes les sphères de la vie intellectuelle catalane. Ce contexte politique, social et culturel sera le terreau sur lequel le Modernisme émergera, même si le nationalisme dans sa conception la plus conservatrice sera porté par le mouvement suivant le Modernisme et qui viendra rompre son idéologie : le Noucentisme. Cependant, il conviendra de percevoir dans les œuvres du chef de file du modernisme, Rusiñol, que les références à une catalanité très marquée sont présentes à divers niveaux.

II – Identité catalane revendiquée : identité catalane barcelonaise élargie à toute la Catalogne.

1) La diffusion des idées nationalistes.

1-1) Le rôle de la presse.

1-1-1) Un panorama général : le catalanisme, ses défenseurs, ses détracteurs.

La presse, depuis sa création et son essor au XVII^e siècle, a revêtu le rôle de véritable relayeur de l'état d'une société à une époque donnée. Comme le dit Paquita Gómez, ce rôle est celui de « porte-parole »¹⁵⁶ qui récolte et redistribue les informations sur les événements contemporains, mais elle est aussi le principal indicateur de ce que

¹⁵⁶ GÓMEZ, Paquita, *Op. cit.*

l'on nomme « l'air du temps ». Mais un élément notable doit être retenu : c'est que comme toute production intellectuelle, elle est le fruit de professionnels du journalisme ou d'intellectuels de tous les horizons, et qu'ils sont, comme tout individu, assujettis à la subjectivisation de leur pensée. Ainsi – et cela est d'autant plus probant durant les périodes de remous politico-sociaux comme l'a été la période du XIXe siècle en Catalogne, entre conservateurs, libéraux, anarchistes et pré-démocrates –, on ne peut parler de manière homogène de « la » presse, mais plutôt « des » presses.

Ainsi, il serait inutile de tenter d'élaborer une liste exhaustive des revues et des journaux de la Catalogne de la seconde moitié du XIXe siècle, car cela n'aurait aucune pertinence, et ne nous indiquerait pas quels enjeux étaient à l'ordre du jour pour les différentes presses. Et c'est bien cela qui nous intéresse.

Tout d'abord, il convient de différencier les institutions qui étaient les promotrices des anciennes et des nouvelles vagues idéologiques catalanes et les presses. L'*Ateneu Català* (créé en 1860), devenu par la suite l'*Ateneu Barcelonès* est certainement l'institution la plus célèbre de par la quantité de personnalités qui en ont fait partie et qui ont participé à la dynamique de renouvellement culturel. Ces institutions sont, comme l'indique Paquita Gómez, les « plateformes » où peuvent se réunir les intellectuels. Aussi, au niveau culturel, on peut retenir l'*Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, créée en 1729 et qui regroupa, comme il sera énoncé dans le chapitre suivant, bon nombre d'intellectuels, ainsi que la *Societat Econòmica Barcelonesa d'Amics del País* fondée en 1822.

La politique a toujours été derrière les revues qui ont promu leurs idées : conservatisme, modernisme (dans son sens social), libéralisme, toutes les tendances ont été représentées. Mais ce qui nous intéresse particulièrement ici, ce sont les tensions entre revues, qui ont pris comme objet d'affrontement idéologique le catalanisme. Car la presse a joué un rôle déterminant pour la concrétisation de ce mouvement. Et cela aura, comme on pourra l'observer, une importance capitale pour le contexte idéologique dans lequel évolua Rusiñol. Concernant la presse qui promut ou affronta les idées sur l'art moderniste, l'étude sera réalisée au sein du chapitre II dans la partie II.

Il convient tout d'abord de « classer », autant que cela soit possible, les revues et journaux selon leur spécialité, qu'elle soit culturelle, politique ou économique en tentant d'établir des ponts idéologiques entre ces revues, concernant la question du catalanisme politique.

Le *Diari de Barcelona*, surnommé *El Brusi*, du nom de la famille qui en devint propriétaire en 1814, est sans conteste le journal qui marqua le point de départ de la presse catalane : créé en 1792, il est d'autant plus intéressant pour notre étude car il représentait les idées très répandues du libéralisme conservateur et était le porte-parole de la bourgeoisie barcelonaise. Sous la direction de Mañé i Flaquer, le journal prit le caractère d'un journal conservateur et régionaliste.

Beaucoup de journaux voguaient sur différents domaines, la politique bien sûr, mais aussi la littérature et l'économie. Et bien souvent, comme on pourra le voir, leur conception politique était souvent liée à leur position vis-à-vis du modernisme : les libéraux avaient pour caractéristique d'abonner dans le sens du Modernisme, en revanche, les conservateurs marquaient beaucoup plus de réticence à propos de cette toute nouvelle conception artistique. Rien d'étonnant, puisque les libéraux prônaient avant tout le progressisme, donc l'ouverture sur la modernité. De ces journaux « généralistes » libéraux et ouverts sur le Modernisme, et même promoteurs de ce mouvement (ce que l'on verra dans la partie II), le très célèbre *La Vanguardia* marque considérablement l'histoire barcelonaise. Fondé le 1er février 1881, pendant la Restauration Bourbonnienne, et au moment où le Modernisme n'avait pas encore pris son essor en Catalogne, il est tout d'abord le représentant du Parti Libéral. Mais également, il ouvrit ses portes à Santiago Rusiñol ou Ramon Casas pour qu'ils puissent faire connaître, comme on l'analysera, leurs notes de voyages (dont les *Cartas desde el Molino* de Santiago Rusiñol, envoyées depuis Paris), mais également à des membres de la *Generación del 98*. Par conséquent, ce journal, premier journal d'Espagne et de Catalogne, peut être qualifié de moderne dans sa conception la plus complète et donc tourné vers l'Europe, comme le *Diari de Barcelona* à partir des années 1840, puisqu'il avait également ses correspondants à Paris, notamment. Un autre journal impulsait la dynamique moderniste et en même temps suivait aussi le catalanisme du *Diari Català* de Valentí Almirall : il s'agit de *L'Avenç*, fondé en 1881, que l'on aura beaucoup l'occasion d'étudier dans la partie II concernant la famille des journaux purement modernistes. Ce journal, ou plutôt revue (selon les acceptions) s'axa très directement vers une lignée culturelle, et c'est pourquoi il apparaît comme la revue majeure du Modernisme.

Dans la veine libérale modérée et progressiste, on peut citer le journal *El Vapor*. Sa courte existence (1833-1837) est toutefois très marquante car si 1833 est, comme nous l'avons vu, une date clé à la fois dans l'histoire espagnole et catalane, il est le

symbole de cette Catalogne progressiste naissante, qui sort de la *Década Ominosa* (1823-1833), période pendant laquelle les répressions de la part du gouvernement de Ferdinand VII contre les libéraux provoqua leur exil, et période d'attaques contre la liberté de la presse. En 1833, après la mort de Ferdinand VII, commença le règne d'Isabelle II (1833-1868), ce qui provoqua l'adhésion des libéraux à ce règne, contre les conservateurs qui souhaitaient voir le frère du souverain décédé sur le trône, c'est-à-dire Charles de Bourbon. Ceci aura pour conséquence, comme on a pu l'aborder dans le premier chapitre, les Guerres Carlistes qui divisèrent l'Espagne en deux, entre les progressistes et les conservateurs, même si la politique interne à ces deux grandes « familles » de pensée est bien plus complexe, comme on a déjà pu le voir dans le premier chapitre et comme on le verra aussi dans les chapitres suivants.

Le catalanisme vit son premier représentant dans le journal fondé par celui qui est considéré comme le père fondateur du catalanisme moderne, Valentí Almirall i Llozer (1841-1904), *Diari Català* (1879-1881), premier journal entièrement rédigé en langue catalane. Défenseur du républicanisme fédéral, on comprend qu'on ne se situe pas encore dans une vision nationaliste du catalanisme. C'est ce que confirme Jordi Bonells : il s'agissait en effet d'« un catalanisme qui se [voulait] avant tout anticastellaniste, non anti-espagnoliste. »¹⁵⁷ Comprendons donc qu'il s'agit d'un catalanisme qui naît d'une conscience de particularisme, certes, mais sans aucune velléité nationaliste et il naît surtout d'un rejet de la politique espagnole, qui, selon les catalanistes inscrits dans cette mouvance, ne protège pas les intérêts économiques de la Catalogne, bien au contraire. En l'occurrence, il s'agit bien de la mauvaise politique économique et des méthodes répressives de Cánovas del Castillo (Premier Ministre espagnol sous le règne d'Alfonse XII, qui représentait, dans le bipartisme de ce moment, la part la plus conservatrice), qui s'abattit sur les anarcho-syndicalistes et sur les défenseurs d'une indépendance cubaine. Ce fut un élément supplémentaire qui a porté le coup final pour que la politisation du catalanisme devienne effective.

Sans être donc un catalanisme anti-espagnoliste, Valentí Almirall a également organisé en 1880 le Premier Congrès Catalaniste. Le *Diari Català* en langue catalane s'alliait à une dimension d'ouverture sur l'international et la pluralité des idéologies. Ses opinions concernant notamment la politisation du catalanisme, lui valurent d'être suspendu à trois reprises. Pour continuer à publier sur les thèmes culturels, il emprunta les noms de *Lo Tibidabo*, *La Veu de Catalunya* et *Lo Catalanista*, entre 1879 et 1880. Sa

¹⁵⁷ BONELLS, Jordi, *Les nationalismes espagnols (1876-1978)*, Éditions du Temps, Paris, 2001, p.43.

fin en 1881 est le symbole de l'opposition dans la sphère fédéraliste, que l'on étudiera dans le chapitre suivant : il s'agit de l'affrontement au sein-même du groupe des fédéralistes, entre le fédéralisme catalaniste de Valentí Almirall et le républicanisme fédéral espagnoliste de Pi i Margall. *La Veu de Catalunya* (1880-1937) est le journal qui établit parfaitement le pont entre la sphère politique et littéraire pour un même objectif : réunir le peuple catalan autour de la cause catalaniste. Il prendra un virage encore plus politisé lorsque Enric Prat de la Riba en prit la direction au début du XXe siècle. Le premier président de la *Mancomunitat de Catalunya* (1914-1917) était un des principaux acteurs qui promurent le nationalisme catalan, d'un point de vue fédéraliste. Son ouvrage *La nacionalitat catalana* nous laisse entrevoir ses réflexions sur les liens entre l'homme et la nation, entre la nation et l'État, en y incorporant les raisons pour lesquelles la Catalogne peut prétendre à l'idée de nation fédérale. En expliquant « l'esprit national », Prat de la Riba écrit :

*El poble és, donchs, un principi espiritual, una unitat fonamental dels esperits, una mena d'ambient moral, que s'apodera dels homes y'ls penetra y'ls enmotlla y treballa desde que neixen fins que moren. Poseu sota la acció de l'esperit nacional gent extraña, gent d'altres nacions y races y veureu com suaument, de mica en mica, va revestintla de lleugeres però seguides capes de barniç nacional, va modificant ses maneres, sos instints, ses aficions, infundeix idees noves en son enteniment i fins arriba a tòrcer poch o molt sos sentiments.*¹⁵⁸

Il poursuit :

Després d'això no haig de afegir cap més paraula : si existeix un esperit col·lectiu, una ànima social catalana que ha sapigut crear una llengua, un dret, un art catalans, he dit lo que volia dir, he demostrat

¹⁵⁸ PRAT DE LA RIBA, Enric, *La nacionalitat catalana*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, p.99 : « Le peuple est, donc, un principe spirituel, une unité fondamentale des esprits, une sorte d'environnement moral, qui prend le pouvoir sur les hommes et qui les pénètre et qui les imbibe et travaille depuis leur naissance jusqu'à leur mort. Mettez sous l'action de l'esprit national des étrangers, des personnes d'autres nations et d'autres races et vous verrez comment doucement, petit à petit, il les revêt de légères mais suivies couches de caractère national, il modifie les manières, leurs instincts, les passions, il introduit des idées nouvelles dans leur raison et il arrive même à tordre peu ou prou leurs sentiments. »

*lo que volia demostrar : això és, que existeix una NACIONALITAT CATALANA.*¹⁵⁹

Concernant le caractère fédéraliste et par conséquent non indépendantiste de son idéologie, Enric Prat de la Riba est très clair :

*Així'l nacionalisme català, que may ha estat separatista, que sempre ha sentit intensament l'unió germanívola de les nacionalitats ibèriques dintre de l'organització federativa, és aspiració enlairada d'un poble que, ab consciència del seu dret y de la seva força, marxa, ab pas segur, pel camí dels grans ideals progressius de la humanitat.*¹⁶⁰

Par conséquent, le catalanisme fédéraliste du *Diari Català* voit sa suite idéologique historique dans ce journal, qui sera victime des assauts en 1905 nommés « *fets del ¡Cu-Cut !* », et que l'on analysera dans la sous-partie suivante. Également, *La Veu de Catalunya* sera l'objet de l'étude de la presse pro-moderniste dans la partie II. Cependant, on peut d'ores et déjà mettre en avant qu'avec sa colonne intitulée *Estudis de Regionalisme*¹⁶¹, le journal expose ses réflexions sur la politique contemporaine ayant trait à la question du présent « régionalisme », pas encore nationaliste. Par exemple, sous la plume de A. Pougnet, le numéro 2 paru le 18 janvier 1891 expose dans cette colonne intitulée *Gerarquia y Descentralisació*¹⁶² une comparaison des théories du pacte social de Rousseau, avec la situation catalane, en expliquant que :

*(...) Nego aquest pacte social que dona existencia á la societat, perque es un pacte imaginari, perque conté 'l germen del despotisme mes absolut, donchs anula als ciutadans en profit d' una monstruosa universalitat y produheix la absorció de todas las forzas y de tots los drets individuals per un gran tot, impersonal é irresponsable, que Rousseau anomena lo Soberá.*¹⁶³

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.109 : « Après cela je ne dois rajouter aucune autre parole : s'il existe un esprit collectif, une âme sociale catalane qui a su créer une langue, un droit, un art catalans, j'ai dit ce que je voulais dire, j'ai démontré ce que je voulais démontrer : cela est, qu'il existe une NATIONALITE CATALANE. »

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.125 : « Ainsi le nationalisme catalan, qui n'a jamais été séparatiste, qui a toujours ressenti intensément l'union fraternelle des nationalités ibériques dans l'organisation fédérative, est une aspiration lancée d'un peuple qui, avec conscience de son droit et de sa force, prend le chemin, avec un pas assuré, des grands idéaux progressifs de l'humanité. »

¹⁶¹ Études de Régionalisme

¹⁶² Hiérarchie et décentralisation

¹⁶³ PUGNET, A., « Estudis de Regionalisme – II – Gerarquia y descentralisació », *Veu de Catalunya*,

La signification de cette citation est très limpide : on comprend rapidement l'allusion au gouvernement madrilène qui nie le particularisme catalan. Cet exemple illustre, parmi d'autres, l'esprit de ce journal. Jordi Bonells nous fait part de la quantité de journaux qui s'inscrivent dans cet épanouissement de la presse en catalan : il ajoute les noms des journaux *El Calendari Català* (1865-1882), *La Renaixensa* (1871-1905), *La illustració catalana* (1880-1894), ou encore *L'Avenç* (1881-1893) que l'on étudiera plus en détail dans la partie II, car il est le journal du Modernisme.

De même, *Lo Catalanista* (1887-1902) représente la branche catalaniste la plus radicale, s'axant dans la lignée de la *Lliga Regionalista*. Édité par le *Centre Català* de Sabadell, son directeur Antoni de Pàdua Company i Borri était, comme l'explique Gisela Figueras, très engagé politiquement :

*El director del diari, Antoni de Pàdua Company i Borri, va fundar el Centre Literari Catalanista. Era un home compromès políticament i culturalment amb el catalanisme i la prova és que a més de publicar la revista participà en les Bases de Manresa el 1892. També cooperà amb la fundació de l'Orfeó Català i l'Orfeó de Sabadell i el 1894 Lo Catalanista va publicar la primera edició del Compendi de la Doctrina Catalanista, original d'Enric Prat de la Riba i Pere Muntanyola que esdevenia la ideologia oficial de Unió Catalanista.*¹⁶⁴

Dans le même axe, on peut également citer le journal *La Tralla* (1903-1907) qui fut victime à plusieurs reprises des gouvernements répressifs, mais qui parvint à continuer son œuvre en empruntant d'autres noms. Sa fin définitive eut lieu sous la dictature de Miguel Primo de Rivera, le 11 septembre 1923.

La : setmanari popular, n°2, 18 janvier 1891, p.18, consulté en ligne <<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/veucat/id/3/rec/2>> : « Je nie ce pacte social qui existe dans la société, parce que c'est un pacte imaginaire, parce qu'il contient le germe du despotisme le plus absolu, donc il renie les citoyens au profit d'une monstrueuse universalité et produit l'absorption de toutes les forces et de tous les droits individuels pour un grand tout, impersonnel et irresponsable, que Rousseau nomme le *Souverain*. »

¹⁶⁴ FIGUERAS, Gisela, *XI Col·loqui Aula de periodisme Diari de Barcelona*, 26 mai 2008, Arxiu Històric de Sabadell, Sabadell, en ligne <http://www.upf.edu/depeca/auladb/col_loquis/colo11.pdf>, consulté en juillet 2015, p.4 : « Le directeur du journal, Antoni de Pàdua Company i Borri, fonda le Centre Littéraire Catalaniste. C'était un homme engagé politiquement et culturellement avec le catalanisme et la preuve est qu'en plus de publier la revue il participa aux Bases de Manresa en 1892. Il coopéra aussi avec la fondation de l'Orfeó Català et de l'Orfeó de Sabadell et en 1894 *Lo Catalanista* publia la première édition du Résumé de la Doctrine Catalaniste, original d'Enric Prat de la Riba et Pere Muntanyola qui devenait l'idéologie officielle de l'Union Catalaniste. »

L'humour devint, après le *Sexenni Revolucionari* (1868-1974), moment d'ébullition sociale et politique (voir chapitre 3 de cette partie), le meilleur moyen de faire écho aux événements qui secouaient la sphère politique. Deux hebdomadaires se rassemblaient dans la même mouvance républicaine et anticléricale : « *La Campana de Gràcia* (1870-1934), non catalaniste et proche des idées de Pi i Margall durant la Première République, et *L'Esquella de la Torratxa* (1872-1939), qui fut initialement créé pour succéder à *La Campana de Gràcia* en 1872, à cause de tensions avec la monarchie. Le ton ironique aigre-doux et les dessins satiriques caractérisent leurs publications, ce ne sera donc pas un hasard si Santiago Rusiñol y participa. A travers l'étude de la revue ¡*Cu-Cut !*, qui montre ouvertement son caractère profondément moderniste dans son acception la plus satirique et progressiste, ainsi que son catalanisme profond, on parvient à concevoir quels étaient les traits essentiels de la revue : ironie, on l'a dit, mais aussi et surtout, liberté d'expression dans sa conception la plus moderne. C'est ce qui, de manière violente, provoqua les événements dits du ¡*Cu-Cut !*, desquels on peut dire qu'ils ont changé le visage de la « question catalane » en Espagne. Cela est l'objet de l'étude du sous-chapitre suivant.

Concernant les journaux politiques ancrés dans le républicanisme le plus marqué, on ne peut faire l'économie du journal *El Diluvio* (1879-1939), qui s'opposa au plus radical *El Progreso*, inscrit dans le lerrouxisme : populiste et ouvrieriste, anticléricale et, en ce qui concerne notre étude, anticatalaniste. Et c'est à propos de la création de ce journal que selon Jordi Casassas, la presse a pris un virage dans son engagement dans la vie et les événements politiques. Lors de la création de la *Solidaritat Catalana* (dont on va voir l'impact et la signification politique dans les lignes qui vont suivre), qui regroupait la plupart des sensibilités politiques qui avaient comme dénominateur commun un fervent catalanisme, Alejandro Lerroux créa ce journal afin qu'il devienne le lieu où pouvaient se concentrer les forces républicaines. Jordi Casassas exprime cette idée :

(...) *el lerrouxisme havia fet servir el recurs al paper nuclear de la premsa en l'acció política. Es tracta de la seva reacció, aïllada, davant l'aparició del moviment polític de la Solidaritat Catalana (1906-7). Sentint-se aïllat, fins i tot dins el món republicà, Lerroux no va dubtar a crear el diari propi, El Progreso, per convertir-lo en*

A partir de là, rien d'étonnant à ce qu'une confusion puisse voir le jour entre la presse et les partis politiques. Bien entendu, comme le détaille Jordi Casassas, cela correspond à une des étapes de l'évolution journalistique : celle de la presse « de parti », qui intervient, comme on peut le voir ici, dans une période de majeure tension politique. On peut même aller au-delà : les tensions politiques, sociales ou encore intellectuelles sont toujours productrices de changements dans les moyens de communication. Jordi Casassas poursuit en nous expliquant que ce n'est qu'à l'heure de la professionnalisation de la presse au début du XXe siècle, parallèle au processus de modernisation, que les mouvements « attachés » à cette modernisation (dont le Modernisme fait bien entendu partie) font un « bond en avant », ou du moins pensent le faire en rapport avec cette « nouvelle » presse : « *Si ens fixem en altres corrents que s'identifiquen amb la modernització de la societat catalana, de seguida veiem que l'augment de la complexitat social i cultural, la modernització política i la professionalització periodística van igualades* ». ¹⁶⁶

Pour Jordi Bonells, la période qui s'étend de 1876 à 1886, période donc antérieure à cette politisation de la presse, puis à cette mise en place de cette professionnalisation de la presse qui a mené vers la presse dite « de masse » : « (...) le terrain a été rapidement et efficacement fertilisé, rendant possible ce progressif questionnement identitaire. » ¹⁶⁷ Il décrit ainsi les deux courants essentiels du catalanisme à ses débuts, qui s'axe donc dans une veine « régionaliste et régénérationniste », poussé par un fort protectionnisme industriel et par l'échec de la politique de Cánovas :

¹⁶⁵ CASASSAS, Jordi (Dir), « Premsa cultural i intervenció política dels intel·lectuals a la Catalunya contemporània (1814-1975) », in *Cercles – Revista d'Història Cultural*, 1, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005, p.20 : « (...) le lerrouxisme avait utilisé le recours au rôle central de la presse dans l'action politique. Il s'agit de sa réaction, isolée, devant l'apparition du mouvement politique de la *Solidaritat Catalana* (1906-7). Se sentant isolé, même dans le monde républicain, Lerroux ne douta pas en créant son propre journal, *El Progreso*, pour le transformer en l'espace de fixation des propres fidélités et en la plateforme d'attaque envers les ennemis catalanistes solidaires (...) »

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.30 : « Si on se fixe sur d'autres courants qui s'identifient avec la modernisation de la société catalane, de suite nous voyons que l'augmentation de la complexité sociale et culturelle, la modernisation politique et la professionnalisation journalistique vont de pair »

¹⁶⁷ BONELLS, Jordi, *Op. cit.*, p.42.

Et voilà aussi dessinés les deux courants essentiels, à ses débuts, du catalanisme : l'un, post-fédéraliste, libéral et républicain, porté par la *rauxa* (agressivité, emportement) ; l'autre, traditionaliste, clérical, conservateur, marqué par le *seny* (sagesse) et qui, sans être à proprement carliste, se développe dans la même zone géographique et morale de la Catalogne rurale où le carlisme a eu ses assises. *Seny i rauxa*, les deux caractéristiques traditionnelles de l'être catalan.¹⁶⁸

Le catalanisme le plus conservateur provient de ce que l'on nomme le vigatanisme et qui, très paradoxalement, laissera des traces signifiantes dans les scènes d'intérieur et les portraits (scènes intimistes) de Santiago Rusiñol, perceptibles à travers le prisme d'une analyse sémiologique de ses œuvres. Cette étude sera effectuée dans la partie III. Mais on peut d'ores et déjà annoncer que l'évêque de Vic Torras i Bages, qui sera à l'origine du courant de pensée du vigatanisme, sera l'instigateur de ce mouvement autour duquel des journaux comme *La Veu de Montserrat* (1878-1900) fleuriront.

Le lien ténu entre la presse et le monde de la politique devint évident et solide lorsque la presse « de parti » est venu bouleverser le paysage journalistique en prenant fait et cause pour les divers partis, qui ont fleuri de manière exponentielle au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle. L'intellectuel n'intervenait donc plus seulement dans les institutions réservées à cet effet, comme les *Ateneu* par exemple, mais dans les journaux qui, au-delà de devenir des diffuseurs de nouvelles tendances politiques, se transformèrent en porte-parole de ceux qui donnaient le visage de la nouvelle Catalogne, à savoir les intellectuels. Presse, politique et monde intellectuel (auquel appartenait Santiago Rusiñol) interagissaient pour influencer sur la sphère publique et donc sur « l'air du temps ». L'interrelation entre le catalanisme politique et le Modernisme devient donc de plus en plus visible, ce qui donne la légitimité aux études sur ce mouvement politique, y compris lorsqu'on est spécialiste du courant artistique moderniste. Les auteurs de l'article *Prensa, intel·lectuals i acció política al període 1869-1914* abondent vers cette thèse : « *En el camp cultural i artístic cal destacar la progressiva confluència entre modernisme i catalanisme polític.* »¹⁶⁹ De même, ils

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ CASASSAS, Jordi (Dir), « *Prensa cultural i intervenció política dels intel·lectuals a la Catalunya contemporània (1814-1975)* », in *Cercles – Revista d'Història Cultural*, 1, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005, p.75 : « Dans le champ culturel et artistique il faut faire ressortir la progressive confluence entre modernisme et catalanisme politique. »

établissent clairement le lien entre la vie politique, la presse et le rôle de diffuseurs d'idées des intellectuels :

El període de 1870 a 1914 presenta una notable transformació en la premsa catalana, que bàsicament es caracteritza pel pas d'una premsa de partit, de tendència o de grup a una altra immersa en els interessos de mercat, iniciant el camí cap a una societat de masses on els portaveus i la premsa diària tenen nous públics, massius, i en els intel·lectuals es poden plantejar influir en l'opinió pública i en el poder polític.¹⁷⁰

Les événements du ¡Cu-Cut !, en catalan *fets del ¡Cu-Cut !*, ont profondément et on pourrait même dire sur bien des aspects, définitivement modifié le « problème catalan » qui se manifestait jusqu'alors dans la sphère politique, ou encore culturelle. La presse, victime d'un assaut de l'armée espagnole en 1905, vient mettre en évidence, cette fois-ci malgré elle, les tensions anciennes qui marquent les relations hispano-catalanes. Il s'agit de saisir, au-delà des faits, les signes qui montrent que cet événement a modifié la « diplomatie » sur le territoire ibérique, entre une Catalogne toujours plus libérale et une Espagne qui garde son caractère conservateur, en grande partie, du moins.

1-1-2) Le tournant après les « *fets del ¡Cu-Cut !* »

Le 25 novembre 1905, un fait extrêmement marquant aura lieu à Barcelone, qui modifiera d'une part le monde de la presse et d'autre part le monde du catalanisme qui avait déjà un caractère de revendication nationale. La visite à Barcelone en 1904 du roi Alphonse XIII afin de défier les catalanistes provoqua la division entre catalanistes modérés conservateurs et catalanistes radicaux progressistes. La tension entre la monarchie et le monde intellectuel libéral et catalaniste arrivait à son paroxysme. Les élections municipales de Barcelone le 12 novembre 1905 virent la victoire de la *Lliga*

¹⁷⁰ *Ibidem*, p.59 : « La période de 1870 à 1914 présente une notable transformation dans la presse catalane, qui basiquement se caractérisait par un pas d'une presse de parti, de tendance ou de groupe vers une autre immergée dans les intérêts de marché, initiant le chemin vers une société de masses où les porte-paroles et la presse quotidienne avaient de nouveaux publics, massifs, et où les intellectuels pouvaient penser à influencer sur l'opinion publique et sur le pouvoir politique. »

Regionalista et des républicains, ces derniers obtinrent davantage de voies mais les catalanistes davantage de conseillers municipaux. Le 18 novembre, les vainqueurs organisèrent un repas festif sur le *Frontón Condal*, nommé le *Banquet de la Victòria*. Cependant, les tensions entre républicains et catalanistes eurent pour résultat des affrontements à la fin du repas. Le 25 novembre 1905, suite à la parution d'une vignette dessinée par Joan García Junceda, qui reprenait ces faits tout en ironisant sur les faits de guerre espagnols et sur leur défaite lors de la guerre de Cuba en 1898, un assaut destructeur dans les locaux des journaux *¡Cu-Cut !* et de *La Veu de Catalunya* de la part de l'armée espagnole provoqua l'émotion et le choc dans toute la communauté catalane. Pour Carlos Seco Serrano, la vignette ravivait les « blessures » militaires de 1898 :

*La anécdota barcelonesa de 1905 había venido a reabrir dos dolorosas heridas del 98 : la amargura de la secesión ultramarina, amenazando ahora uno de los flancos del propio solar ; la radical injusticia con que, a vuelta de las alegres exaltaciones de la víspera, se juzgó la actuación y el sacrificio de las tropas en la guerra antillana y en el enfrentamiento con los norteamericanos.*¹⁷¹

Cet assaut reçut l'appui du roi Alphonse XIII, qui licencia le Président du Conseil des Ministres le 1er décembre 1905, Eugenio Monteros Ríos, pour avoir voulu punir les militaires incriminés dans l'assaut. Il fut remplacé par Segismundo Moret. Par ailleurs, le gouvernement madrilène (de Segismundo Moret avec l'appui de Romanones, Ministre du Gouvernement) non seulement ne décida pas de réprimer les militaires, mais, bien au contraire, fit l'outrage de créer la loi dite *Ley de Jurisdicciones*, qui resta en vigueur de 1906, jusqu'à ce que Manuel Azaña l'abroge lors de la Seconde République Espagnole, le 17 avril 1931. Une véritable attaque, sans précédent pourrions-nous dire, contre la liberté d'expression et contre la région de Catalogne : la loi prévoyait de placer sous la juridiction militaire toute offense orale contre la patrie, l'unité espagnole ou encore l'armée. La liberté d'expression était la véritable cible de cette loi, mais les catalanistes virent de façon évidente une attaque contre leur identité et leurs libertés. Et la réaction des catalanistes divisés jusqu'alors fut quasi-unanime : la *Solidaritat*

¹⁷¹ SECO SERRANO, Carlos, *Alfonso XIII y la crisis de la Restauración*, Ediciones Rialp, Madrid, 1979, p.82 : « L'anecdote barcelonaise de 1905 était venue rouvrir deux douloureuses plaies de 1898 : l'amertume de la sécession d'outre-mer, menaçant maintenant un des flancs de la Maison elle-même ; la radicale injustice avec laquelle, en contraste avec les joyeuses exaltations de la veille, on a jugé l'action et le sacrifice des troupes dans la guerre antillaise et dans l'affrontement avec les Nord-Américains. »

Catalana (1906-1909), tel était le nom explicite de la réunion des partis catalanistes de la *Lliga Regionalista* et de l'*Unió Catalanista*, des républicains nationalistes, des républicains fédéraux et même des carlistes. Les lerrouxistes demeurèrent en dehors de cette coalition dont le but était de riposter à cette attaque et qui était présidée par le républicain Nicolàs Salmerón. Le manifeste fut publié le même jour que l'approbation de la *Ley de jurisdicciones*. Le 20 mai 1906, 200 000 manifestants firent une démonstration de force à Barcelone. Les élections générales du 21 avril 1907, qui eurent lieu après le licenciement de Eugenio Monteros Ríos, montrèrent le succès de la *Solidaritat Catalana* dans les suffrages. Cette coalition disparut après les événements de la *Setmana Tràgica* durant l'été 1909, autre fait marquant dans l'histoire de l'opposition du peuple catalan, ici face au décret du Premier Ministre Antonio Maura qui voulut envoyer des troupes de réservistes dans la colonie marocaine.

Cependant, malgré la dissolution de la *Solidaritat Catalana* et à la lumière de ces actes historiques, on peut à présent comprendre que la presse, après 1905, ne pouvait que se voir davantage ancrée dans la « question catalane », qui devenait alors primordiale pour la monarchie espagnole. C'est sans doute à ce moment-là, après que le régionalisme régénérationniste se soit transfiguré en catalanisme politique, que ce même catalanisme politique prit la voie, si non d'un indépendantisme mûri, d'une souveraineté catalane effective et distincte de la Couronne espagnole. Pour preuve, on peut citer un extrait issu du journal catalaniste *La Tralla* (1903-1907), clos à la suite de la *Ley de jurisdicciones*, et dont les membres furent emprisonnés. Il s'agit ici d'une tonalité lyrique, employée par Domènec Martí Julià (1861-1917), psychiatre et politicien, qui apporta sa contribution à bon nombre de journaux et qui fut président de la très nationaliste *Joventut Federalista de Catalunya* et de l'*Unió Catalanista* entre 1903 et 1916, qui voit dans la célébration de la fête nationale catalane le 11 septembre le jour de la « libération » de la Catalogne :

Per a Martí Julià, l'11 de setembre era « una de les grans accions realitzades per a l'intangibilitat de la forsa del dret violentada per el dret de la forsa, per a el sosteniment de la llibertat en contra de l'opressió, per a l'efectivitat de la sobirania y de la voluntat del poble en contra de l'autocràcia » ; per tot plegat l'havien de recordar « tots

*els homes devots de la dignitat humana y defensors a ultransa de les deslliurances individuals y colectives.*¹⁷²

Les journaux ou revues culturelles promotrices du Modernisme, que l'on a déjà abordés pour leur regard acide sur la réalité catalane, d'un point de vue catalaniste ou républicain (issu de la vision de Pi i Margall), seront particulièrement analysés dans la partie II afin d'en tirer les principaux enseignements utiles à la compréhension du monde rusiñolien. Mais on peut d'ores et déjà établir que la connivence intellectuelle avec les secteurs catalanistes les plus radicaux allaient la plupart du temps de pair avec la promotion des idées progressistes de la modernité et donc du Modernisme. Cette présentation non exhaustive des caractéristiques idéologiques des journaux de Catalogne permet de pouvoir passer à l'étude de ceux qui faisaient vivre ces publications : les intellectuels. Ce terme-tiroir peut comprendre les universitaires, les membres des professions libérales, les économistes, historiens, ou même, si on les considère comme des idéologues de leur temps, les politiques. Cette étude est primordiale si l'on veut comprendre ce groupe qui intégrait aussi Santiago Rusiñol, artiste polyfacétique qui usa de son influence pour faire émerger des idées nouvelles concernant l'art et la société.

1-2) Le rôle des intellectuels.

Pour comprendre le lien entre les intellectuels et ce que nomme Jordi Casassas, « l'espace politico-culturel », l'auteur résume ce que nous avons vu dans la première partie, c'est-à-dire ce qui constitue une « culture politique » : la mémoire collective, la langue, les pratiques traditionnelles, des institutions, etc. Et il détermine ainsi l'importance de l'intellectuel dans le processus de mise en relief de ces éléments identitaires :

¹⁷² ANGUERA, Pere, *L'onze de setembre : història de la Diada (1886-1938)*, Edicions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2008, p.111 : « Pour Martí Julià, le 11 septembre était « une des grandes actions réalisées pour l'intangibilité de la force du droit violente par le droit de la force, pour le soutien de la liberté contre l'oppression, pour l'effectivité de la souveraineté et de la volonté du peuple contre l'autocratie » ; pour tout cela devaient se souvenir « tous les hommes dévots de la dignité humaine et défenseurs à outrance des délivrances individuelles et collectives ».

*En la determinació de tots aquests elements, en la pedagogia interna del grup i en la seva difusió dins el conjunt de la societat, els intel·lectuals hi juguen un paper important, quasi direm que imprescindible, sobretot quan la cultura política és el reflex dels moderns processos d'integració territorial, econòmica, política, social i cultural per constituir allò que denominem la moderna cultura política nacional.*¹⁷³

Le « fait différentiel », comme le nomment Jordi Casassas et Carles Santacana, a été largement porté par le monde intellectuel, dans lequel on peut englober non seulement les universitaires, mais également tous les journalistes et écrivains politiques. Les auteurs reprennent les paroles du discours inaugural du professeur de philosophie Xavier Llorens i Barba à l'Université de Barcelone, qui aborde le lien entre tout ce qui constitue une culture dans une société et l'esprit national : « (...) sans esprit national ne peuvent exister ni langue, ni coutumes, ni littérature, ni art, ni institutions, ni pensée religieuse ; car l'esprit national n'est pas le fruit de la raison abstraite, mais des conditions historiques de chaque peuple. »¹⁷⁴ Ainsi donc, le rôle de l'université est prépondérant dans l'élaboration d'une nation culturelle, mais pas seulement. Dans le même esprit, Jordi Casassas explique le rôle de l'Histoire dans cette réélaboration de l'identité catalane : « *En aquest procés, el primer recurs del qual els intel·lectuals catalans es van servir va ésser la història, entesa com a dipòsit de la memòria col·lectiva, ja que tota identitat col·lectiva pressuposa una memòria també col·lectiva.* »¹⁷⁵ C'est ce que nous avons pu voir dans le premier chapitre en rapport avec la notion de mémoire collective.

Le milieu intellectuel barcelonais à la fin du XIXe siècle, représenté par des artistes et hommes de lettres comme Santiago Rusiñol, Ramon Casas ou encore Joan Maragall, mais également par des hommes à la fois de lettres et politiques comme Francesc Pi i Margall, constitue un solide réseau, avec des individus qui par le biais de correspondances, réfléchissent à l'avenir de la Catalogne, dans un État espagnol en

¹⁷³ CASASSAS, Jordi, *La fàbrica...*, p.39 : « Dans la détermination de tous ces éléments, dans la pédagogie interne du groupe et dans leur diffusion dans l'ensemble de la société, les intellectuels y jouent un rôle important, presque pourrions-nous dire indispensable, surtout quand la culture politique est le réflexe des processus modernes d'intégration territoriale, économique, politique, sociale et culturelle pour constituer ce que nous nommons la culture politique moderne nationale. »

¹⁷⁴ CASASSAS, Jordi, SANTACANA, Carles, *Op. cit.*, p.29.

¹⁷⁵ CASASSAS, Jordi, *La fàbrica...*, p.15 : « Dans ce processus, le premier recours auquel les intellectuels firent appel fut l'histoire, entendue comme dépôt de la mémoire collective, puisque toute identité collective suppose une mémoire aussi collective. »

pleine décadence, et tentent par ce même biais d'importer le dynamisme artistique parisien de l'époque, et les idées modernes qui sont le terreau de ce nouvel art.

Eric Hobsbawm rappelle le rôle prépondérant de ces intellectuels dans le chemin qui parvient à l'élaboration de la « conscience nationale » en reprenant les idées de l'historien tchèque Miroslav Hroch :

Dans ce livre, je reprends deux arguments de son excellente analyse. Premièrement, la « conscience nationale » se développe de façon inégale parmi les groupes sociaux et entre les diverses *régions* d'un pays, cette diversité régionale et les raisons de son existence avaient été avant lui tout à fait oubliées. Incidemment, la plupart des spécialistes seraient d'accord pour dire que, quelle que soit la nature des groupes sociaux qui accèdent en premier à la « conscience nationale », les masses populaires – ouvriers, serviteurs, paysans – sont les dernières à être touchées. Deuxièmement, et en conséquence, j'adopterai la très utile division de l'histoire des mouvements nationaux en trois phases qu'il a élaborée en étudiant l'Europe du XIX^e siècle : la phase A fut purement culturelle, littéraire et folklorique, et n'eut aucune conséquence particulière sur le plan politique, ni même sur le plan national (...). La phase B se caractérise par l'apparition d'un groupe de pionniers et de militants de « l'idée nationale » et par le début d'une campagne politique autour de cette idée. (...) Je m'intéresserai davantage ici à la phase C, au moment où les programmes nationalistes ont acquis – ce qui n'était pas le cas auparavant – un soutien de masse, ou du moins le soutien d'une partie des masses que les nationalistes ont toujours prétendu représenter. La transition de la phase B à la phase C constitue évidemment un moment crucial dans la chronologie des mouvements nationaux.¹⁷⁶

Cette division en étapes de l'élaboration de la « conscience nationale » peut aisément être appliquée au cas de la Catalogne. En effet, les mouvements politiques libéraux composés des couches sociales aisées, intellectuelles et appartenant la plupart du temps aux professions libérales, sont les mouvements politiques qui ont établi, dans une phase réflexive, le catalanisme politique et la modernisation de l'économie. Ces hommes appartenant aux professions libérales pouvaient, pour certains, s'inscrire dans

¹⁷⁶ HOBBSAWM, Eric, *Op. cit.*, pp.31-32.

les mouvements les plus radicaux pour combattre le conservatisme¹⁷⁷. C'est également ce que confirme Paquita Gómez, qui nous explique qu'ils sont le « moteur » de l'ensemble des transformations politiques, sociales, etc., ce qui est dû au fait qu'ils possèdent des « espaces de sociabilité » importants.¹⁷⁸

Mais le point à retenir pour comprendre le rôle de cette bourgeoisie catalane appartenant au groupe que l'on nomme couramment l'intelligentsia, c'est que précisément leur position sociale et politique leur permet d'apporter un renouveau dans le monde intellectuel catalan, liant ainsi la sphère politico-idéologique à la sphère culturelle, littéraire et artistique (sphère artistique caractérisée, dans la première moitié du XIXe siècle, par le mouvement Romantique). Giovanni Cattini explique bien le rôle de la classe intellectuelle, qui est la classe qui « reçoit » les signaux de « crise » sociétale et qui, en conséquence, use de sa qualité de « productrice d'idéologie » pour répondre à la crise en proposant des alternatives concrètes :

*A les dues últimes dècades del segle XIX els intel·lectuals són els qui emergeixen i s'imposen conduint el debat, amb la prerrogativa de ser els primers a percebre els senyals de crisi i també, en qualitat de productors d'ideologies, a proporcionar-ne les propostes per pal·liar-ne els efectes.*¹⁷⁹

Cette élite économique, politique et intellectuelle est parfaitement décrite par Angel Smith : « *Between 1820 and 1823, and again from 1833, these liberal professionals were recast as the new intellectual elite and were able to construct a fairly dynamic network of cultural associations.* »¹⁸⁰

Cependant, si l'on peut affirmer que les classes intellectuelle et politique ont mené les avancées idéologiques en Catalogne, la classe intellectuelle possédait la particularité de devenir l'alternative lorsque les dirigeants libéraux étaient considérés comme corrompus. Giovanni Cattini met en avant le fait que l'élite intellectuelle

¹⁷⁷ SMITH, Angel, *The origins of catalan nationalism, 1770-1898*, p.52.

¹⁷⁸ GÓMEZ, Paquita, *Op. cit.*

¹⁷⁹ CATTINI, Giovanni C., « Els antecedents de la crisi de l'Estat liberal a espanya i a Itàlia : una visió comparada (1875-1895) », in *Cercles – Revista d'Història Cultural*, 6, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, janvier 2003, p.191 : « Dans les deux dernières décennies du XIXe siècle les intellectuels sont ceux qui émergent et s'imposent en conduisant le débat, avec la prérogative d'être les premiers à percevoir les signaux de crise et aussi, en qualité de producteurs d'idéologies, à fournir les propositions pour pallier aux effets. »

¹⁸⁰ SMITH, Angel, *Op. cit.*, p.53 : « Entre 1820 et 1823, et à nouveau à partir de 1833, ces libéraux étaient considérés comme la nouvelle élite intellectuelle et étaient capable de construire un réseau assez dynamique d'associations culturelles. »

acquiert même une certaine « autonomie », à travers notamment l'établissement de leur corporation.¹⁸¹

En définitive, on peut désormais établir un pont entre le libéralisme moderne en politique et le mouvement artistique du Romantisme, que l'on a analysé dans le premier chapitre de cette partie. La *Renaixença* dépasse donc les frontières de l'art pour venir entrer de plein pied dans la sphère politique. C'est ce que démontre Jordi Casassas et Carles Santacana :

Une autre caractéristique de la *Renaixença* fut de réunir des hommes issus du monde libéral progressiste et des conservateurs importants ; ce syncrétisme se maintint parallèlement à la grande confrontation politique et même institutionnelle qui caractérisa la vie catalane du XIXe siècle et qui donna forme à un ensemble culturel catalan et catalaniste auquel finirent par adhérer toutes les options politiques.¹⁸²

De la même manière, Jaume Vicens Vives établit le tableau complexe qui était le paysage intellectuel et bourgeois de la Catalogne du XIXe siècle, qui se détachait de l'Espagne anti-libérale de Ferdinand VII et de l'invasion napoléonienne qui conduisit à la Constitution de 1812, signée par des députés catalans ultra conservateurs et réactionnaires, mais qui devaient défendre le protectionnisme catalan. L'auteur nous présente donc la réaction de cette Catalogne industrielle et bourgeoise :

(...) El moment és capital. Els seus homes [de Catalunya] reflexionen i refusen aquell Estat incompreensible, abstracte, corrupte i ineficaç. La selecció de fabricants i intel·lectuals es manifesta de manera claríssima a través de Mañé, Sol, Illas, Cortada i tants altres que formulen el programa de la nova catalanitat. (...) Contra l'Estat advers i inassolible, els catalans reaccionaren o bé combatent-lo o bé negant-lo. Mai el constitucionalisme d'Isabel II no fou popular a Catalunya. Els carlins pensaven en el manteniment dels furs del país, i els elements conservadors cercaven el remei en una democràcia directa, corporativa o municipal ; els demòcrates somiaven revolucions que posessin el poble en el primer pla de la vida política, i els obrers abominaven una administració que només els feia

¹⁸¹ CATTINI, Giovanni C., *Op. cit.*

¹⁸² CASASSAS, Jordi, SANTACANA, Carles, *Op. cit.*, p.25.

*conèixer la presó i el presidi. D'aquest desencís col·lectiu havia de sorgir l'actitud antiestatalista dels catalans de la segona meitat del segle XIX, i, sobretot, basant-se en la teoria de la maldat consubstancial de l'Estat, el desfici anarquista de la població obrera.*¹⁸³

C'est dans cette perspective que l'on peut affirmer que le catalanisme, et la revendication d'une catalanité moderne naît de ces couches supérieures et intellectuelles dans la première moitié du XIXe siècle, et que le catalanisme n'est pas l'apanage d'un seul groupe politique homogène, mais au contraire, devient le catalyseur pour réunir les catalans de tous horizons idéologiques et politiques pour célébrer leur particularisme aux yeux de l'Espagne, mais aussi aux yeux de l'Europe. C'est ce qu'explique Jordi Casassas, en rapport avec la période de célébration historique durant le Romantisme : « *Cada cultura (ja siguin les particulars o les nacionals) i cada època necessiten a la seva manera aquest mirall on trobar-se reflectides, on veure projectat el millor d'elles mateixes, i on comprovar la seva particular connexió amb l'universal.* »¹⁸⁴ C'est là le travail de la classe intellectuelle et dominante. Mais cette classe n'est pas seulement composée par divers courants politiques, mais aussi par divers « domaines ». Paquita Gómez a tenté d'établir les principaux « groupes » intellectuels qui composent le paysage de cette élite, ce qui a un intérêt particulier pour nous donner une indication des principales personnalités à retenir : les noms de Joan Mañé i Flaquer ou de Manuel Duran i Bas, de sensibilité libérale conservatrice, ancien recteur de l'Université de Barcelone et ancien président de l'*Ateneu Català*, sont cités pour le domaine du droit, tous deux ayant collaboré dans le célèbre *Diari de Barcelona* ; le fondateur de l'*Institut Industrial de Catalunya* (qui impulsa la dynamique technologique de l'industrie

¹⁸³ VICENS VIVES, Jaume, *Notícia...*, pp.161-162 : « (...) Le moment est capital. Ses hommes [de Catalogne] réfléchissent et refusent cet État incompréhensible, abstrait, corrompu et inefficace. La sélection de fabricants et d'intellectuels se manifeste de manière très claire à travers Mañé, Sol, Illas, Cortada et tant d'autres qui formulaient le programme de la nouvelle catalanité. (...) Contre l'État adverse et inaccessible, les Catalans réagirent soit en le combattant soit en le refusant. Le constitutionnalisme d'Isabelle II ne fut jamais populaire en Catalogne. Les carlistes pensaient au maintien des juridictions du pays, et les éléments conservateurs cherchaient le remède dans une démocratie directe, corporative ou municipale ; les démocrates rêvaient des révolutions qui mettraient le peuple au premier plan de la vie politique, et les ouvriers abominaient une administration qui ne leur faisait connaître que la prison et le bagne. De ce désenchantement collectif devait ressortir l'attitude anti-étatique des Catalans de la seconde moitié du XIXe siècle, et, surtout, en se basant sur la théorie de la méchanceté consubstantielle de l'État, le trouble anarchiste de la population ouvrière. »

¹⁸⁴ CASASSAS, Jordi, *La fàbrica...*, p.36 : « Chaque culture (que ce soit les particulières ou les nationales) et chaque époque nécessitent à sa manière ce miroir où elles peuvent se retrouver réfléchies, où voir projeté le meilleur d'elles-mêmes, et où vérifier sa particulière connexion avec l'universel. »

barcelonaise), du journal *El Bien Público* (dirigé par Joan Illas i Vidal et où collabora Manuel Duran i Bas) et membre de la *Junta de Comerç*, Joan Güell, puis le libéral et défenseur du protectionnisme Joan Illas i Vidal, qui écrit en 1855 *Cataluña en España*, œuvre majeure sur la question nationale, l'industriel protectionniste, ancien président de l'*Institut Industrial de Catalunya* (1855) Josep Sol i Padrís et le propriétaire et directeur du *Diari de Barcelona* (direction cédée en 1865 à Joan Mañé i Flaquer), Antoni Brusi i Ferrer, représentent la classe intellectuelle spécialiste des questions économiques et financières ; l'histoire et la littérature avaient pour représentants et idéologues Antoni de Borafull i Brocà, historien, poète, archéologue et philologue, le célèbre Joan Cortada i Sala, qui défendit la cause des peintres catalans lors de l'Exposition de Madrid en 1892, professeur d'Histoire à l'Université de Barcelone, mais aussi membre de l'*Acadèmia de Bones Lletres* et président de la *Societat Econòmica Barcelonesa d'Amics del País* et Joaquim Rubió i Ors, conservateur et apparenté au mouvement Romantique, impulsor de la *Renaixença* à travers son manifeste datant de 1841, président de la sus citée *Acadèmia de Bones Lletres* et ancien Recteur de l'Université de Barcelone.¹⁸⁵ Le point commun qui surgit de ce panorama, c'est le caractère compact de cette élite intellectuelle et financière (car on note que cela est lié), et cela malgré le fait que ces personnalités, la plupart du temps liées au monde industriel et commercial, ont chacune leur vision et leur solution (le protectionnisme étant la clé pour de nombreux penseurs) pour placer la Catalogne dans une position confortable tant au niveau économique qu'au niveau national et politique, et même philosophique. De même, la presse, elle-même liée aux partis politiques, on a pu le constater dans le chapitre précédent, devient le théâtre d'affrontement ou de ralliement à des idéologies politiques et économiques.

Cependant, les agitations sociales et le monde ouvrier a également participé à ce renouvellement politico-social, puisque le succès dans le monde ouvrier de l'anarchisme, qui de fait basiquement ne pouvait que s'opposer à la politisation du catalanisme, intervient au même moment où la couronne espagnole connaît une crise majeure dans cette deuxième partie du XIXe siècle.

¹⁸⁵ GÓMEZ, Paquita, *Op. cit.*

1-3) Les mouvements sociaux ouvriéristes et libertaires à Barcelone et leur poids dans le fédéralisme et le catalanisme politique.

Eric Hobsbawm nous indique que les mouvements ouvriers et libertaires à Barcelone, de part leur idéologie anarchiste ou internationaliste, restèrent à l'écart des revendications nationales catalanes :

Le catalanisme appartenait encore essentiellement aux classes moyennes locales, aux notables des petites villes de province et aux intellectuels, car la classe ouvrière militante et à prédominance anarchiste, Catalans comme immigrants, garda, pour des raisons de classe, ses distances soupçonneuses vis-à-vis du nationalisme. Les textes du mouvement anarchiste furent consciemment et délibérément publiés en espagnol. Une fois de plus, la gauche et la droite régionales ne se rassemblèrent que sous Primo de Rivera, par le biais d'une sorte de front populaire contre la monarchie de Madrid sur la base de l'autonomie de la Catalogne. La République et la dictature de Franco allaient renforcer le catalanisme de masse qui, dans les dernières années de la dictature et depuis la mort de Franco, pourrait bien avoir introduit un énorme glissement linguistique vers ce qui est maintenant non seulement une langue parlée mais la langue de culture établie et institutionnalisée, même si en 1980 les gros tirages en catalan se rencontraient surtout parmi les journaux destinés aux intellectuels et à la classe moyenne – genre de presse florissant.¹⁸⁶

Il apparaît que cette agitation sociale était particulièrement vive à Barcelone au milieu du XIXe siècle et était en tout cas l'épicentre de ce phénomène. C'est ce qu'Angel Smith nous laisse entendre, concernant les revendications des radicaux libéraux, axés sur une ligne politique pour la majorité catalaniste (avec divers degrés de radicalisation) et les mouvements ouvriéristes, qui n'avaient toutefois pas la même ligne idéologique que les libéraux :

Barcelona was also the point in Spain in which social and political strife was most marked. Between 1835 and 1843 the city's life was

¹⁸⁶ HOBBSAWM, Eric, *Op. cit.*, pp.258-259.

*punctuated by a number of insurrections by radical liberals, who tried to force the promulgation of more inclusive constitutions. The first such disturbances, in July 1835, were also accompanied by attacks on religious institutions. At the same time, industrial workers made their presence felt, with strikes and Luddite-style attacks on factories.*¹⁸⁷

Afin de saisir le rôle des mouvements anarchistes et libertaires à Barcelone contemporains de Santiago Rusiñol, il est nécessaire de rappeler qu'en amont, en 1868, le détronement d'Isabelle II donna l'impulsion aux forces libertaires pour créer ce que Josep Termes nomme une « révolution démocratique », qui ouvrit le pas pour entamer une période de « libertés » entre 1868 et 1873¹⁸⁸. En commentant les diverses coalitions syndicales ouvrières à Barcelone, fédéralistes républicaines ou anarchistes, durant cette période, Josep Termes parvient à nous faire comprendre la répercussion de ce mouvement jusqu'au franquisme :

*Durante estos primeros años postrevolucionarios (1868-1870) la ideología republicana federal (creación, en gran parte, de F. Pi i Margall) dominó en los núcleos de obreros activos, y ésta coexistiría en los medios proletarios – al menos en Catalunya – con el anarquismo y el anarcosindicalismo hasta el fin de la guerra civil, en 1939.*¹⁸⁹

Ainsi donc, la création de l'Association Internationale des Travailleurs (AIT) fondée en 1864 à Londres, et appuyée par Karl Marx aura sa répercussion dans le milieu ouvrier barcelonais qu'après la visite de Giuseppe Fanelli en Catalogne après la révolution de septembre 1868, envoyé par Bakounine¹⁹⁰. Ceci correspond donc à l'introduction de la Première Internationale en Catalogne, mais biaisée par l'idéologie

¹⁸⁷ SMITH, Angel, *The origins of Catalan Nationalism, 1770 – 1898*, p.51 : « Barcelone était aussi le point en Espagne dans lequel le conflit social et politique était le plus marqué. Entre 1835 et 1843 la vie de la ville était ponctuée par un nombre d'insurrections des libéraux radicaux, qui essayaient de forcer la promulgation de constitutions davantage complètes. La première de ces perturbations, en juillet 1835, était aussi accompagnée par des attaques contre des institutions religieuses. Au même moment, les ouvriers industriels faisaient sentir leur présence, avec des grèves et des attaques dans le style du mouvement Luddite dans les usines. »

¹⁸⁸ TERMES, Josep, *Federalismo, anarcosindicalismo y catalanismo*, pp.8-9.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p.10 : « Durant ces premières années post-révolutionnaires (1868-1870) l'idéologie républicaine fédérale (création, en grande partie, de F. Pi i Margall) domina au sein des cercles d'ouvriers actifs, et celle-ci coexisterait dans les milieux prolétaires – du moins en Catalogne – avec l'anarchisme et l'anarcho-syndicalisme jusqu'à la fin de la guerre civile, en 1939. »

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.11.

anarchiste, qui s'opposait à la lutte des classes marxiste, et s'axait sur la suppression des classes et la collectivisation. Cependant, selon Josep Termes, le succès de l'anarchisme et de l'anarcho-syndicalisme chez les ouvriers catalans est la résultante du rejet du socialisme d'État symbolisant l'État espagnol, éternel oppresseur du peuple catalan¹⁹¹. Ces paroles de Josep Termes nous font bien comprendre que la question de la culture et de la société institutionnalisée catalanes ne sont jamais bien loin des préoccupations de tout individu catalan, qu'il soit ouvrier ou, comme nous avons pu le constater, intellectuel bourgeois. De ce fait sans doute, l'anti-étatisme dont nous parle Josep Termes se retrouve donc à la fois dans l'internationalisme et dans le fédéralisme.

En analysant le premier congrès ouvrier à Barcelone le 18 juin 1870, Josep Termes souligne qu'entre toutes les motions étudiées et votées lors de ce congrès, celle de l'apolitisation du mouvement ouvrier « *fue el más polémico* »¹⁹², puisque tandis que certains appuyaient cette position, d'autres, pour « *apoyar a los republicanos federales* »¹⁹³, ne désiraient pas s'inscrire dans ce courant abstentionniste¹⁹⁴.

Ceci est important pour saisir le rôle et le poids des mouvements ouvriers dans la vie politique à Barcelone à la fin du XIXe siècle, pour pouvoir ainsi le mettre en perspective avec les classes bourgeoises à laquelle appartenait Santiago Rusiñol. Par ailleurs, il convient de noter que le propre terme de « bourgeois » apparaît justement lors de la Première Internationale¹⁹⁵. Ainsi donc, Josep Termes nous explique qu'à cause des conflits idéologiques et politiques qui entouraient l'Internationale hispanique et qui provenait des délégués catalans, l'Internationale allait se déplacer dans d'autres villes espagnoles. Car en effet, ce conflit, rappelons-le, concerne l'apolitisation dans le mouvement ouvrier. La Catalogne, de part sa place prépondérante dans l'industrie du textile, retenait donc toutes les tensions sociales concernant une question cruciale : le syndicalisme ouvrier devait-il se diriger vers un anarcho-syndicalisme ou vers un syndicalisme politique ? La question est donc : quelle est la véritable envergure du catalanisme politique dans le milieu syndicaliste ouvrier ? Concernant l'apolitisation, Josep Termes nous éclaire sur les deux courants idéologiques qui existaient au sein des délégués syndicaux et surtout sur la division au sein des délégués catalans :

¹⁹¹ *Ibidem*, p.13.

¹⁹² « fut la plus polémique ».

¹⁹³ « appuyer les républicains fédéraux »

¹⁹⁴ *Ibidem*, p.21.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.24.

Además, vemos como la mayor parte de los delegados que votaron el apoliticismo representan oficios preindustriales (albañiles, zapateros, canteros, ebanistas, etc.) mientras que los obreros de la industria textil – base del movimiento obrero durante todo el siglo XIX y parte del XX – se encontraban divididos entre el sindicalismo apolítico (en su mayor parte moderado y no bakuninista) y el sindicalismo político democrático, dominante en Catalunya.¹⁹⁶

A la lumière de cela, on comprend que l'apolitisme et le syndicalisme politique vivent en concomitance en Catalogne, mais l'anarchisme politique domine au sein du milieu ouvrier, ce que confirme Josep Termes dans les pages suivantes, « mélange de [anarchisme bakouniniste] et de syndicalisme apolitique »¹⁹⁷ concernant le territoire espagnol. De son côté, Jaume Vicens Vives explique :

Perquè, quan el cansament començava a fer la seva obra a casa nostra, l'empelt del bakuninisme justificà l'actitud adoptada. La força de l'anarquisme a Catalunya descansa, més que sobre el famós individualisme psicològic hispànic, sobre el mite del capgirament revolucionari directe, sobre el que podríem anomenar « pronunciament obrer »¹⁹⁸.

Mais donc, concernant notre axe d'étude, quelle est la position ouvrière en Catalogne face au catalanisme politique ? A cette question, un élément de réponse très clair est donné lorsque Josep Termes évoque la Première République (février 1873 – janvier 1874) et la réaction internationaliste à Barcelone. En fait, on peut comprendre que les tensions politiques dûes à cette troisième guerre carliste mettront à jour ce que Josep Termes nomme les « divisions internes du propre républicanisme »¹⁹⁹, divisé entre

¹⁹⁶ *Ibidem*, p.23 : « De plus, nous voyons comment la majeure partie des délégués qui votèrent l'apolitisme représentent des métiers pré-industriels (maçons, cordonniers, tailleurs de pierre, ébénistes, etc.) tandis que les ouvriers de l'industrie textile – base du mouvement ouvrier pendant tout le XIXe siècle et une partie du XXe – se retrouvaient divisés entre le syndicalisme apolitique (en grande partie modéré et pas bakouniniste) et le syndicalisme politique démocratique, dominant en Catalogne. »

¹⁹⁷ *Ibidem*, p.29.

¹⁹⁸ VICENS VIVES, Jaume, VICENS VIVES, Jaume, *Notícia de Catalunya*, Editorial La Butxaca, Barcelona, 2013, p.185 : « Parce que, quand la fatigue commençait à faire son travail chez nous, le greffage du bakouninisme justifia l'attitude adoptée. La force de l'anarchisme en Catalogne repose, plus que sur le fameux individualisme psychologique hispanique, sur le mythe du retournement révolutionnaire direct, que nous pourrions nommer « coup d'État ouvrier ».

¹⁹⁹ TERMES, Josep, *Federalismo... Op. cit.* : « divisiones internas del propio republicanismo »

le fédéralisme très fort en Catalogne et le centralisme ou « unitarisme »²⁰⁰. Ce fut l'occasion à Barcelone de tenter de faire passer leur projet fédéraliste qui dominait et même de « créer l'État catalan »²⁰¹, projet auquel adhéraient même les internationalistes barcelonais, pourtant anarchistes. Mais cela se solda par un échec. Mais l'histoire de l'anarcho-syndicalisme en Catalogne en cette fin de XIXe siècle n'est pas linéaire et simple. C'est ce que nous fait comprendre Jordi Casassas, en établissant des étapes dans l'évolution de la pensée anarcho-syndicaliste ouvrière. Selon l'auteur :

*La primera generació dels anarquistes catalans (...), tot i el seu declarat bakunisme, mantenia lligams amb el federalisme (...). En general, aquest obrerisme, juntament amb el federalisme, mostrava el seu compromís per bastir un catalanisme popular, que a diferència del que transmetia el catalanisme « burgès » de la Renaixença, era antiestatista. Aquest grup de dirigents obreristes, a més, es relacionaven al voltant de la Tipografia L'Acadèmia amb republicans vinculats al lliurepensament i la maçoneria. A mitjan anys 1880, es produiria l'entrada de l'anarcocomunisme que a poc a poc qüestionava el predomini de l'anarcocol·lectivisme bakuninià (...)*²⁰²

Cette libre-pensée se mêle selon l'auteur, à cette période, à une collaboration voulue de la part de l'ouvriérisme avec les intellectuels, qui sera ponctuée par un événement marquant, le Procès de Montjuïc, qui faisait suite à l'attentat contre la Procession du Corpus Christi dans la rue des Canvis Nous à Barcelone le 7 juin 1896. Le jugement et notamment les condamnations à mort dans un procès jugé sans gage juridique aura pour conséquence la radicalisation de l'anarcho-syndicalisme. Un homme politique et économiste anarchisant et catalaniste dont nous verrons le rôle prééminent dans la revue *L'Avenç* dans la partie II, Pere Coromines (1870-1939), condamné lui aussi à 8 ans de prison dans le Procès de Montjuïc, est la personnalité qui représente de

²⁰⁰ *Ibidem*, p.35.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 36, « *crear el Estado Catalán* ».

²⁰² CASASSAS, Jordi (Dir), « Premsa cultural i intervenció política dels intel·lectuals a la Catalunya contemporània (1814-1975) », in *Cercles – Revista d'Història Cultural*, 1, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005, p.69 : « La première génération des anarchistes catalans (...), en dépit de son déclaré bakounisme, maintenait des liens avec le fédéralisme (...). En général, cet ouvriérisme, avec le fédéralisme, montrait son engagement pour bâtir un catalanisme populaire, qui à la différence de ce que transmettait le catalanisme « bourgeois » de la *Renaixença*, était anti-étatiste. Ce groupe de dirigeants ouvriéristes, en plus, se rattachaient autour de la Typographie L'Académie à des républicains liés à la libre-pensée et à la maçonerie. Au milieu des années 1880, se produirait l'entrée de l'anarcho-communisme qui petit à petit questionnait la prédominance de l'anarcho-collectivisme bakouninien (...) »

façon majeure le lien entre l'intelligentsia moderniste²⁰³ (à rallier également à Alexandre Cortada, ou encore Jaume Brossa i Roger, tant au niveau de l'anarchisme que du Modernisme) et le monde de l'anarchisme catalaniste. On aura l'occasion de se pencher sur son rôle dans l'élan moderniste au travers de l'étude de la revue *L'Avenç* dans la partie II. Mais une fois de plus, le lien entre la politique, ici anarchiste et ouvrieriste, et le mouvement moderniste, devient palpable, et l'étude dans la partie II de Pere Coromines permettra de concrétiser cette relation entre art et politique. Car ces personnalités, Pere Coromines, Jaume Brossa ou Alexandre Cortada représentent la quintessence-même de cette « intellectualisation » de l'anarchisme, qui fait lien *de facto*, par le biais de cette intellectualisation, au Modernisme, lien évidemment qui reste sous-jacent si l'on ne le débusque pas par une étude approfondie sur les membres de cette élite intellectuelle.

Jordi Casassas nous fait part de la scission qui eut lieu, après ces événements de 1896-1897, entre les jeunes intellectuels anarchisants de « bonne famille » (donc on sort ici du milieu ouvrier) qui souhaitaient « catalaniser » le mouvement ouvrieriste et révolutionner la société à travers la culture, et l'anarchisme qui tendait alors vers des actions directes, autrement dit le terrorisme.²⁰⁴

Avant cela, avant les années 1880, si l'on tente de comprendre les racines du lien entre le fédéralisme et l'anarchisme et afin d'avoir une vision en perspective des événements socio-politiques, on peut dès lors comprendre que durant ces années d'agitation politique révolutionnaire (1868-1873), le fédéralisme républicain en Catalogne aura un souffle nouveau, mais qui se heurta à la volonté centralisatrice des juntes madrilènes après le détronement d'Isabelle II. Josep Termes met en évidence comment la formation fédéraliste puisa dans le mouvement ouvrier pour donner de la force à son mouvement. Également, il évoque le paradoxe entre la tendance anticléricale des mouvements ouvriers et fédéraux et la revendication religieuse comme fer de lance des « transformations sociales »²⁰⁵ qui résultaient de leurs actions.

Il convient donc de résumer le lien entre les mouvements fédéralistes et les ouvrieristes en mettant en relief le fait que ces deux tendances politiques et sociales

²⁰³ IZQUIERDO BALLESTER, Santiago, « Pere Coromines (1870-1939). Política, cultura i economia », in *Cercles : revista d'història cultural*, n°1, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998.

²⁰⁴ CASASSAS, Jordi (Dir), « Premsa cultural i intervenció política dels intel·lectuals a la Catalunya contemporània (1814-1975) », in *Cercles – Revista d'Història Cultural*, 1, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005, p.70.

²⁰⁵ TERMES, Josep, *Federalismo... Op. cit.*, p.53.

s'influençaient mutuellement : c'est ce qui était en action lors de la prise de position contre le libre-échangeisme.

Josep Termes démontre comment le fédéralisme « de la petite bourgeoisie » va influencer et même « subordonner » l'ouvriérisme catalan. De même, Jaume Vicens Vives souligne que « (...) le sociétarisme ouvrier se greffa sur le mouvement démocratique (premier cas) et sur le fédéralisme pimargallien (second cas). Ce fut en suivant ce dernier pas que l'ouvriérisme s'achemina vers la négation de l'idée d'État, l'action directe et la révolution sociale messianique. »²⁰⁶ La lutte des fédéralistes contre l'apolitisme anarchiste se concrétisa lors des congrès ouvriéristes, qui ainsi se politisaient. Ce travail de fond de volonté de politisation des mouvements ouvriers allait de pair avec une division au sein des fédéralistes entre les « bénévoles » et les « intransigentes », accusés par les « *benévols* » de « *ser catalanistas, antes que federalistas.* »²⁰⁷ Dès lors, pour Josep Termes, le catalanisme politique n'est jamais très loin des questionnements politiques dès cette période révolutionnaire. La plus forte marque de ce catalanisme revendiqué reste le rejet du « *cunerismo* » (qui signifiait « *la obligación de votar candidatos que no pertenecían al país en el que se pedían los votos* ») : « *Vemos, pues, que en el problema del rechazo al « cunerismo » se planteaba ya por parte de los federales intransigentes una clara postura de catalanismo* »²⁰⁸.

Cependant, Eduard Pagès Ruiz contredit la vision de Josep Termes sur le catalanisme ouvrier et au sein du fédéralisme et rejoint ainsi la thèse d'Eric Hobsbawm exposée antérieurement. Pour Eduard Pagès Ruiz, l'ouvriérisme resta toujours à l'écart des préoccupations catalanistes :

*Malgrat recents esforços per a avançar i estendre el primer catalanisme a totes les classes de la societat, no podem parlar de catalanisme entre els obrers seguidors de la primera onada internacionalista al principat (...) I quan l'obrerisme criticava la ideologia burgesa, un dels conceptes més odiats era el de pàtria.*²⁰⁹

²⁰⁶ VICENS VIVES, Jaume, *Notícia...* Op. cit., p.185.

²⁰⁷ « intransigeants » - « bénévoles » - « être catalanistes, avant d'être fédéralistes. »

²⁰⁸ TERMES, Josep, *Idem*, p. 70-71 : « l'obligation de voter des candidats qui n'appartenaient pas au pays dans lequel étaient demandés les votes » - « Nous voyons, donc, que dans le problème du rejet du « *cunerismo* » se posait déjà du côté des fédéraux intransigeants une claire posture de catalanisme ».

²⁰⁹ PAGÈS RUIZ, Eduard, *Utilitat i obrerisme a la Catalunya del segle XIX*, Universitat de Barcelona, 2007, pp.351-352 : « Malgré les efforts récents pour avancer et étendre le premier catalanisme à toutes les classes de la société, nous ne pouvons parler de catalanisme parmi les ouvriers partisans de la première vague internationaliste dans la principauté (...) Et quand l'ouvriérisme critiquait l'idéologie bourgeoise, un des concepts les plus détestés était celui de patrie. »

Plus loin, Eduard Pagès Ruiz continue de contredire la thèse de Josep Termes, en évoquant la journal anarchiste *La Federación*²¹⁰.

Mais les désaccords au sein du mouvement ouvrier espagnol et catalan, déjà présents lors de cette Ière Internationale, s'intensifient lorsque les marxistes prennent la main sur la IIème Internationale et lorsque les anarchistes sont exclus du Congrès de Londres en 1896²¹¹.

Ceci étant dit, il semble que si le catalanisme « sentimental » auquel faisait allusion Albert Balcells semble déjà s'être immiscé dans la vie politique mouvementée de la révolution de 1868-1873, on peut dès lors constater que la rancœur anti-bourbonienne issue de la privation des privilèges institutionnels, ainsi que le rejet de la politique centralisatrice et oppressive de Madrid semblent déjà avoir provoqué la politisation du sentiment national, et même indépendantiste chez certains fédéraux intransigeants, comme Boet. Ce « provincialisme » perçu comme « égoïste » de la part des « bénévoles » marqua pourtant une autre vision du fédéralisme. Pas d'indépendantisme, mais une fédération avec autodétermination²¹². Et c'est l'individu catalan qui crée la fédération. Cette idée est particulièrement pertinente pour saisir l'importance de l'individu dans sa dimension sociale au sein de l'organisation de la société catalane jusqu'à aujourd'hui. Si dans les œuvres de Santiago Rusiñol, comme il sera analysé ultérieurement, les signes convergent vers un catalanisme intimiste, véritablement écrit dans le milieu domestique et qui résonne et termine sa signification à travers les yeux du spectateur catalan, un phénomène analogue prend forme au sein de l'organisation et de la vie politique catalane selon les « intransigeants » : ce sont les municipalités avec les individus qui les composent qui créent l'espace fédéral, qui ensuite entre en accord avec les autres États fédéraux espagnols. Ainsi, comme le résume Josep Termes, se constitue le « fait national catalan » qui commence alors à prendre sa forme moderne : « *Y es evidente que los intransigentes, al poner el acento en esta federación de abajo a arriba, acentuaban la nota constitutiva del hecho nacional catalán* »²¹³.

²¹⁰ La Fédération.

²¹¹ ABELLÓ I GÜELL, Teresa, « Intents d'institutionalització i discrepàncies ideològiques – La Internacional Anarquista a final del segle XIX », in *L'Avenç*, n°98, pp.20-24, Barcelona, novembre 1986.

²¹² TERMES, Josep, *Federalismo...Op. cit.*, p.73.

²¹³ *Ibidem*, p.74 : « Et il est évident que les intransigeants, en mettant l'accent dans cette fédération du bas vers le haut, accentuaient la note constitutive du fait national catalan ».

Avec ce processus, c'est la décentralisation des pouvoirs administratif et politique qui est en jeu. Et ceci devint encore plus effectif durant la Première République, qui opposa les « intransigeants » catalans et les républicains madrilènes. Ceci conduira à la mise en place d'une monarchie constitutionnelle, avec l'arrivée d'Alphonse XII au pouvoir. Mais ce mouvement insurrectionnel en Catalogne a du moins créé une nouvelle marque dans l'histoire des relations catalano-madrilènes. Et comme le souligne Josep Termes, « *El ascenso, breve y contradictorio, de los federales al poder, unido a la insurrección carlista, favoreció (...) el establecimiento de facto de unas relaciones más estrechas entre los federales y el obrerismo – muy deterioradas desde la entrada del apoliticismo (...)* »²¹⁴. Et cela allait de pair avec la lutte de la part de l'ouvriérisme contre l'apolitisation anarchiste²¹⁵.

Ce qui convient surtout de retenir de cette courte période historique mais déterminante pour l'évolution du nationalisme catalan et du rôle du mouvement ouvrieriste, est idéalement résumé l'extrait du colloque entre historiens auquel participa Josep Termes en 1974. Afin d'ajouter des éléments à la réflexion déjà tenue au sujet des « nations » et des « nationalismes » par Eric Hobsbawm, Josep Termes apporte des nuances concernant la terminologie de ces concepts. Il convient de mettre en relief surtout celle des « minorités nationales », ainsi que celle du « nationalisme », qui semble extrêmement pertinent en l'occurrence pour le « fait national catalan ». Concernant les « minorités nationales », Josep Termes nous explique que l'on utilise cette terminologie « *como si se diera por supuesto que una « nación grande » engloba o contiene a distintos grupos menores, secundarios, que se pueden llamar « minorías nacionales »*. *Me parece más correcto, en cambio, hablar de « nacionalidades en distinta fase de evolución »*²¹⁶. En ce qui concerne le terme si galvaudé et sujet à débat que le « nationalisme », Josep Termes parvient à trouver une définition adéquate :

(...) un nacionalismo (...) es un término más restringido, y que lleva una carga peyorativa puesto que se supone que el nacionalismo es burgués, que el nacionalismo se opone al internacionalismo, que el nacionalismo va unido a unos ciertos niveles de chovinismo e incluso

²¹⁴ *Ibidem*, p.106 : « L'ascension, brève et contradictoire, des fédéraux au pouvoir, unie avec l'insurrection carliste, favorisa l'établissement *de facto* de relations plus étroites entre les fédéraux et l'ouvriérisme – très détériorées depuis l'entrée de l'apolitisation (...) ».

²¹⁵ *Ibidem*, p.110.

²¹⁶ *Ibidem*, p.125 : « comme si l'on partait du principe qu'une « nation grande » englobe ou contient divers groupes mineurs, secondaires, que l'on peut appeler « minorités nationales ». Il me semble plus correct, en revanche, parler de « nationalités dans une phase distincte d'évolution ».

*de racismo, etc. En todo caso, también me parece que hablar de « hecho nacional », de « movimientos de afirmación nacional », es más claro como concepto, menos equívoco que « nacionalismo».*²¹⁷

Ainsi donc, ces considérations terminologiques permettent d'apporter un garde-fou à toute réflexion qui tendrait à confondre des sentiments nationaux divers et même souvent opposés. Mais d'un point de vue strictement historique, retenons également que souvent, nationalisme et bourgeoisie restent liés. Ainsi, comme l'on vient de voir, l'apolitisation du mouvement ouvrieriste, qui malgré les rapprochements durant la Première République restait sous-jacente, est de fait ce qui pourrait le séparer de toute revendication « d'affirmation nationale ». Comme le démontre Josep Termes, la Révolution française reste une « révolution bourgeoise », mais pas seulement : une « révolution bourgeoise et populaire ».

Cependant, concernant la Catalogne, malgré l'opposition entre le catalanisme politique et l'anarcho-syndicalisme ouvrier, Josep Termes remet en question le fait que les révoltes contre l'État espagnol seraient moins l'œuvre de la bourgeoisie, que celle des classes populaires qui s'opposaient à l'« *Estado de la burguesía* »²¹⁸, à laquelle est « *subordinada* » la « *burguesía industrial catalana* »²¹⁹. De même, Josep Termes nous appelle à concevoir le « fait national » davantage sous le prisme de ce qu'il nomme la « *conciencia idiomática* »²²⁰ et moins d'un point de vue strictement politique. Ceci est primordial et est à mettre en relation avec ce qui a été étudié dans la partie I – 3 – 1 – 2. En effet, ce qu'Eric Hobsbawm nomme revendication « ethnolinguistique » comme faisant partie intégrante de ce que l'on pourrait nommer « nationalité », se retrouve également dans la réflexion de Josep Termes : « (...) *considero que el idioma forma parte de una nacionalidad (este punto también está en el esquema de Stalin).* »²²¹ Par ailleurs, la langue parlée, continue-t-il, est plus importante dans la « conscience idiomatique », car il pense que « (...) *el hecho nacional es mucho más un hecho de las clases populares que de las respectivas burguesías de esos países.* »²²² Par conséquent,

²¹⁷ *Ibidem* : « (...) un nationalisme (...) est un terme plus restreint, et qui comporte une charge péjorative puisqu'on suppose que le nationalisme est bourgeois, que le nationalisme s'oppose à l'internationalisme, que le nationalisme va avec certains niveaux de chauvinisme et même de racisme, etc. En tout cas, il me semble que parler de « fait national », de « mouvements d'affirmation nationale », est plus clair comme concept, moins équivoque que « nationalisme ».

²¹⁸ *Ibidem*, p.131 : « État de la bourgeoisie ».

²¹⁹ *Ibidem* : « subordonnée » - « bourgeoisie industrielle catalane ».

²²⁰ *Ibidem* : « conscience idiomatique ».

²²¹ *Ibidem* : « (...) je considère que la langue fait partie d'une nationalité (ce point aussi est dans le schéma de Staline). ».

²²² *Ibidem* : « (...) le fait national est beaucoup plus un fait des classes populaires que des respectives

on comprend à la fois que l'enracinement d'un individu dans une culture au travers d'une langue vernaculaire orale permet de faire éclore également le fait national (et n'est donc pas seulement le fruit, comme il serait aisé de croire, de la classe cultivée, intellectuelle et bourgeoise), mais on peut souligner également le fait que la classe ouvrière possède un rôle majeur dans le fait national, qu'il rejette ou non l'idée bourgeoise de « patrie », par un autre biais que celui de la bourgeoisie, qui elle, inscrit davantage sa revendication, ou son affirmation nationale, dans le monde strictement politique. Eduard Pagès Ruiz évoque le fait que le mouvement ouvrier pouvait donc toutefois ressentir, malgré son opposition idéologique au concept de « patrie » et donc de catalanisme, ce que Bakounine décrivait comme : « *un primitiu sentiment de patriotisme natural, una espècie de « familia multiplicada »* ». ²²³ Mais donc rien à voir avec le patriotisme bourgeois.

Il convient de préciser un point tout de même essentiel : la bourgeoisie fera éclore ses revendications nationales à la fin du XIXe siècle. Le débat issu du colloque d'historiens en 1974 auquel participa Josep Termes nous permet de voir, entre autres, un point essentiel : la bourgeoisie n'avait pas le monopole de l'idéologie et de la revendication nationale. Et que même elle privilégia le protectionnisme et donc la revendication nationale qu'après la crise de 1898. Dès lors, se pose la question de la motivation de ce sentiment national. Comme il est évoqué dans cette discussion, « *el hecho diferencial* » est présent, mais selon Cuadrat, moindre que « *el elemento voluntarista* » et proprement politique ²²⁴.

Par conséquent, cela pose la question de la réelle motivation sous-jacente à l'émergence de la revendication nationale catalane au sein de la bourgeoisie. Tout au moins, on peut à présent déduire que la bourgeoisie, si elle a participé au mouvement de renaissance culturelle au XIXe siècle, la politisation de cette conscience nationale a, quant à elle, des motivations sans doute détachées du simple sentiment différentiel et proches du contexte économique-social de l'Espagne à la fin du XIXe siècle. Josep Termes affirme que « *La actitud pseudomarxista que identifica burguesía con catalanismo es errónea* » car la bourgeoisie « (...) *lo utiliza (...) conyunturalmente y de manera estratégica* ». D'autre part, Josep Termes pense que dans le cas catalan « (...) *siempre es un movimiento popular quien lucha por la autodeterminación* ». ²²⁵

bourgeoisies de ces pays. ».

²²³ PAGES RUIZ, Eduard, *Idem*, p.354 : « un sentiment primitif de patriotisme naturel, une espèce de « famille multipliée » »

²²⁴ TERMES, Josep, *Federalismo...*, *Op. cit.*, p.164 : « le fait différentiel » - « l'élément volontariste ».

²²⁵ *Ibidem*, pp.155-156 : « L'attitude pseudo-marxiste qui identifie bourgeoisie avec catalanisme est

Après cette analyse des faits, on peut donc comprendre que le lien entre les mouvements sociaux libertaires ouvriéristes et l'art moderniste qui vient casser les codes académicistes bourgeois reflète en fait la même volonté d'aller au-delà d'une réalité trop enfermante et qui ne cesse d'être dominée par la bourgeoisie, alors que les milieux ouvriers et agraires connaissent une crise majeure. C'est ce qu'Eliseu Trenc Ballester nous fait comprendre dans son article de *L'Avenç*, dont il convient de citer le paragraphe afin de garder la substance de ce lien entre les tensions sociales d'une part et leur reflet dans le monde de l'art d'autre part :

El creixement natural demogràfic baixa aquests anys 1893-1896 del 4,6 per mil al 3 per mil. El sublevament dels rabassaires l'any 1893 marca el punt fort de la crisi agrícola i si hi ha una millora de l'activitat industrial, sobretot en el tèxtil gràcies al proteccionisme, aquesta es realitza essencialment a favor de la burgesia, la qual cosa no disminueix les tensions socials amb la classe obrera, tensions augmentades pel terrorisme anarquista.

D'altra banda, i paral·lelament, el simbolisme, també anomenat espiritualisme, s'introdueix amb força a Catalunya aquests mateixos anys : representació de La Intrusa de Maeterlinck a Sitges, introducció d'Ibsen, articles d'Yxart i de Maragall que noten el canvi d'estètica. Tot això provoca una inquietud intel·lectual i social. El culte del progrés i el racionalisme es veuen combatuts per l'irracionalisme. L'artista ja no vol retratar una realitat judicada com a reductora i limitada, sinó que vol evadir-se d'aquesta realitat, anar més enllà. La tensió entre l'artista i la societat burgesa provoca l'aparició d'un art idealista, refinat, que s'allunya de les normes i de la claredat per buscar la novetat i el misteri. El llibre luxós de gran format de l'Esteticisme és substituït per un llibre de petit format, quadrat o molt allargat, que reflecteix l'esperit intimista i refinat del Modernisme, com per exemple els reculls Crisantemes i Anyorances, de Riquer.²²⁶

erronée » - « l'utilise (...) de façon conjoncturelle et de manière stratégique » - « (...) c'est toujours un mouvement populaire qui lutte pour l'autodétermination ».

²²⁶ TRENC BALLESTER, Eliseu, « Esteticisme i Modernisme a les arts del llibre », in *L'Avenç*, n°98, pp. 42-44, Barcelona, 1986 : « La croissance naturelle démographique chute durant ces années 1893-1896 de 4,6 pour mille à 3 pour mille. Le soulèvement des viticulteurs catalans en 1893 marque le point fort de la crise agricole et s'il y a une amélioration de l'activité industrielle, surtout dans le textile grâce au protectionnisme, celle-ci est réalisée essentiellement en faveur de la bourgeoisie, ce qui ne diminue pas les tensions sociales avec la classe ouvrière, tensions augmentées par le terrorisme anarchiste.

Cet extrait nous éclaire donc sur ce lien ténu mais non moins réel et décisif entre le contexte social et des flux d'opposition entre classes sociales, et la création artistique, que l'on détaillera dans la partie II.

Si l'on revient dans le contexte strictement social, on peut dès lors voir concrètement le rôle ouvrieriste non catalaniste et celui de la bourgeoisie, catalaniste stratégique, dans le mouvement d'affirmation nationale dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Mais on peut noter que les constatations résultant de ces analyses concernent la sphère strictement industrielle et urbaine. Dès lors, on peut questionner sur l'impact (ou non) de ces tensions sociales et idéologiques dans le milieu rural et sur tout le territoire catalan. Tomàs Suau i Mayol nous parle de la *dimensió metropolitana de la identitat catalana*²²⁷. Il convient d'appréhender la situation dans tout le territoire catalan pour comprendre l'expansion du caractère intrinsèquement urbain de l'identité catalane, pour comprendre dès lors ce que signifie le concept de « catalanité » et quel est l'influence barcelonaise, centre du renouveau intellectuel et épïcêtre de tous les enjeux sociétaux, sur tout le territoire catalan.

2) « *dimensió metropolitana de la identitat catalana* »²²⁸.

Tomàs Suau i Mayol employa cette expression dans son étude sur le rôle de l'architecture moderniste dans la nouvelle « (...) *configuració d'una identitat catalana* » dans la deuxième moitié du franquisme.²²⁹ Malgré le fait que cette étude se concentre sur une période différente de celle qui nous intéresse, il semble toutefois que son

D'autre part, et parallèlement, le symbolisme, aussi appelé spiritualisme, s'introduit avec force en Catalogne durant ces mêmes années : représentation de *La Intrusa* de Maeterlinck à Sitges, introduction d'Ibsen, articles de Yxart et de Maragall qui remarquent le changement d'esthétique. Tout ceci provoque une inquiétude intellectuelle et sociale. Le culte du progrès et du rationalisme se retrouvent combattus par l'irrationalisme. L'artiste ne veut plus peindre une réalité jugée comme réductrice et limitée, mais il veut s'évader de cette réalité, aller au-delà. La tension entre l'artiste et la société bourgeoise provoque l'apparition d'un art idéaliste, raffiné, qui s'éloigne des normes et de la clarté pour chercher la nouveauté et le mystère. Le livre luxueux grand format de l'Esthétisme est remplacé par un livre de petit format, carré ou très allongé, qui reflète l'esprit intimiste et raffiné du Modernisme, comme par exemple les recueils *Chrysanthèmes* et *Regrets*, de Riquer. »

²²⁷ SUAU I MAYOL, Tomàs, « Arquitectura contemporània i identitat catalana a la segona meitat del franquisme », *Dossiers, Les identitats a la Catalunya contemporània* (5 avril 2010), page consultée en mai 2011, <http://www.historica.cat/?p=1990>.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*, p.1 : « (...) configuration d'une identité catalane »

analyse concernant cet élan de récupération d'une identité catalane lors d'une période de crise soit le résultat du même *modus operandi* que l'élan analogue qui eut lieu à la fin du XIXe siècle et ce malgré le fait que la fin du XIXe siècle ne corresponde pas à une période dictatoriale en Catalogne. Car comme le souligne Tomàs Suau i Mayol concernant l'architecture moderniste, elle fut érigée dans une « *període de lluita per la pròpia personalitat* »²³⁰. Car c'est bien période de crise que l'identité devient un facteur de mobilisation politique. Et dans cette quête, pour le cas catalan, le dynamisme de la capitale a non seulement été le moteur économique de tout le territoire, mais Barcelone a aussi étendu son image de ville moderne ouverte sur l'Europe et, s'appuyant sur sa différenciation avec Madrid, elle est devenue le porte-étendard de l'identité catalane et Tomàs Suau i Mayol décrit ce phénomène :

*De tota manera, el que es destila dels articles, assaigs i reflexions que aquí ens ocupen sobre la reivindicació identitària a partir de l'estudi de l'Arquitectura modernista, és l'equiparació – conscient o no – de la catalanitat amb el bateig de la urbs per excel·lència, amb la realitat ciutadana barcelonina, acceptant que allò que en ella passava, allò que ella feia possible era extrapolable al conjunt del país, tot donant una dimensió metropolitana de la identitat catalana.*²³¹

Comme on a pu l'observer dans les chapitres antérieurs, l'essor industriel de la Catalogne trouvait son épiscentre dans sa capitale. Sa spécialisation dans l'industrie textile a fait de Barcelone le fleuron de cette branche d'activité. La ville a en effet, depuis l'antiquité, su utiliser la voie marchande, les échanges commerciaux pour parvenir à faire fleurir une culture agricole basée sur la culture essentiellement du lin, pour ensuite pouvoir faire évoluer la ville vers une intense activité de fabrication de textile, avec la Révolution industrielle.

La question que l'on peut se poser est : quelles relations les catalans des terres montagneuses entretenaient avec cette capitale à la démographie toujours croissante et à l'esprit libéral moderne ? Car ce sont bien deux Catalognes, pour reprendre l'expression de Jaume Vicens i Vives, qui coexistent ensemble : la littorale, ouverte sur le commerce,

²³⁰ *Ibidem*, p.2 : « période de lutte pour la propre personnalité ».

²³¹ *Ibidem*, p.4 : « De toute manière, ce qui ressort des articles, essais et réflexions qui nous occupent ici sur la revendication identitaire à partir de l'étude de l'Architecture moderniste, c'est la comparaison – consciente ou non – de la catalanité avec la pulsation de l'*Urbs* par excellence, avec la réalité urbaine barcelonaise, en considérant que ce qu'il s'y passait, ce qu'elle rendait possible était extrapolable à l'ensemble du pays, tout en donnant une dimension métropolitaine à l'identité catalane. »

et la montagnarde, avec une activité agricole ancestrale et aux traditions originelles. Jaume Vicens i Vives donne un élément de réponse :

*El desenvolupament de les comunicacions i dels diversos incentius econòmics contribuïren a l'aiguabarreig de la gent de les contrades catalanes, fent possible l'apparició històrica d'un ver poble català, sòlidament articulat i amb intenses relacions familiars d'unes comarques a les altres. (...) La fusió de les dues Catalunyes perfeccionà la terra, perquè tothom se sentí solidari del seu esdevenidor immediat. Tothom féu la mateixa mena d'història al segle XIX : la que comportava el transvasament de les essències del seny en l'esperit d'aventura del litoral. D'aquest connubi sortí la Catalunya puixant de les darreries del segle XIX (...)*²³²

Mais plus encore, l'auteur explique bien comment Barcelone parvient à devenir l'épicentre non seulement de l'activité économique et commerciale de la Catalogne, mais aussi du sentiment d'appartenance à une nation, sentiment partagé par les catalans de tous les horizons :

*Per damunt de divisions burocràtiques i gràcies a un acte de fe de tots els catalans, Barcelona esdevingué aleshores el ver cap i casal de Catalunya. A Barcelona es donaren la mà els muntanyencs i els mariners, i foren els poetes comarcals els qui saberen lloar-la com a mare pròpia i els homes d'empenta de la muntanya els qui la plantificaren de fàbriques i comerços.*²³³

A la lumière de cette donnée, on comprend donc que l'adaptation de la Catalogne ancestrale, traditionnelle, ou rurale, avec l'avancée vertigineuse de la

²³² VICENS I VIVES, Jaume, *Industrials...*, pp.30-31 : « Le développement des communications et des diverses impulsions économiques contribuèrent à la confluence des gens des contrées catalanes, rendant possible l'apparition historique d'un véritable peuple catalan, solidement articulé et avec d'intenses relations familiales d'une comarque à l'autre (...) La fusion des deux Catalognes perfectionna la terre, pour que tout le monde se sente solidaire de son futur immédiat. Tout le monde fit la même sorte d'histoire au XIXe siècle : celle qui comportait le transvasement des essences de la sagesse dans l'esprit d'aventure du littoral. De ce mariage naquit la Catalogne puissante de la fin du XIXe siècle (...) »

²³³ *Ibidem*, p.31 : « Au-dessus des divisions bureaucratiques et grâce à un acte de foi de tous les catalans, Barcelone devint alors le véritable « cap i casal » de Catalogne. A Barcelone les montagnards et les marins se donnèrent la main, et ce furent les poètes des comarques qui surent la louer comme leur propre mère et les hommes repoussés par la montagne qui la remplirent d'usines et de commerces. »

Barcelone en pleine révolution industrielle provoque comme résultat le fait que la Catalogne au XIXe siècle, pour bien des chercheurs, est caractérisée avant toute chose par Barcelone, tout en gardant bien à l'esprit que la Catalogne paysanne, reste, comme on le verra concernant l'étude sémiologique des œuvres de Santiago Rusiñol, un berceau commun dans lequel les catalans se retrouvent à travers des référents culturels communs. Reste que le catalan bourgeois typique de cette période devient un avatar de ce qui marque le plus l'histoire intellectuelle catalane et qui sera l'acteur principal du régionalisme, puis du catalanisme politique dans son entièreté. Jordi Bonells montre le phénomène d'implantation au premier plan de l'urbain, du moderne, du progressisme par rapport au monde rural : « Un régionalisme porté par la modernité, libéral, positiviste, urbain (« *para toda Catalunya, Barcelona es la capital, la directora...* »), qui veut tourner définitivement le dos à la prééminence du monde rural et du cléricalisme ultramondain »²³⁴. Par conséquent et partant de ce constat, rien d'étonnant à ce que Santiago Rusiñol, lui-même urbain, bourgeois, dont la personne inspirera le personnage typique du bourgeois barcelonais dans *L'auca del Senyor Esteve*, soit alors une figure de laquelle émane toutes les tensions intellectuelles et sociales propres de cette époque. Il est devenu, à travers ses œuvres littéraires et picturales, l'emblème et le représentant d'une Catalogne alors en pleine métamorphose et qui emprunte le chemin d'une cité europhile, mais aussi revendicative d'une catalanité remise au sommet des débats intellectuels de la fin du XIXe siècle. Cependant, le monde rural garde, comme il a déjà été dit, un rôle de « source originelle ». Pourrait-on alors parler d'assimilation culturelle interne à la Catalogne ? Il semblerait donc que non. Car si l'assimilation culturelle enlève sa substance à une culture au profit d'une autre (la culture rurale, avec tout ce qu'elle draine comme valeurs et images, le paysan avec le *seny*, la terre, la montagne du Canigou, emblème des origines du peuple catalan, pour ne citer que celles-là, se verrait annihilée au profit de la culture urbaine moderne), ici le phénomène n'est pas opérant : si Barcelone devient la Catalogne littorale dynamique, progressiste et moderne, les preuves abondent, comme nous avons déjà pu l'observer, dans le sens d'un mémoire collective forte concernant les « origines ». L'un n'étant pas incompatible avec l'autre.

Il s'agirait donc davantage d'une transculturation : la modernité européenne, intégrée et retravaillée par la société urbaine catalane de Barcelone, qui, comme on a pu le voir, connaît un essor industriel, urbain et démographique exponentiel, parvient à devenir l'emblème de toute la nation catalane.

²³⁴ BONELLS, Jordi, *Op. Cit.*, p.45.

On vient de voir comment les aspects culturels, artistiques (à travers l'architecture moderniste) ou économiques font de Barcelone un « épicentre » dans la nation catalane. Qu'en est-il du catalanisme politique ? Pour Joan-Lluís Marfany, les villages auraient leur « propre » catalanisme, leurs propres organisations, même si Barcelone est le « laboratoire » et la « source » de ce courant idéologique unificateur de tout le peuple catalan. A la question : le catalanisme est-il un mouvement barcelonais ? Joan-Lluís Marfany répond :

*El catalanisme és, en efecte (...) un moviment barceloní en el sentit que Barcelona n'és el centre d'iniciatives i que a Barcelona és on s'elabora la seva ideologia i la seva cultura. Però això no vol dir que la seva implantació fora de la capital no sigui real, ni que tot el moviment entre aquesta i les comarques sigui de direcció única.*²³⁵

Cet aspect de la politique du catalanisme montre donc un mouvement global de résistance à la « castellanisation » voulue par Madrid, qui exprimait donc, pour Josep Termes, la « *personalitat col·lectiva diferenciada* ». ²³⁶

Ainsi donc, Barcelone a su implanter son influence dans l'espace catalan, à tous les niveaux, devenant ainsi la véritable colonne vertébrale de la nation. Comment Barcelone a œuvré pour avoir ce rayonnement ? Certes, le facteur économique est le moteur du pays, mais pour l'auteur de *l'Història del catalanisme*, c'est également le caractère de ville moderne par excellence au « style européen » qui a sublimé sa prestance aux yeux de la nation catalane. Et c'est aussi une décision politique, pour faire avancer Barcelone de concert avec l'ensemble du territoire, selon l'auteur :

Barcelona, doncs, no va créixer d'esquena a Catalunya. Fins i tot el protagonisme barceloní en els moments cabdals de la història del país era resultat de la convicció que tenien els seus governants que la seguretat, el creixement i el desenvolupament de la capital catalana

²³⁵ MARFANY, Joan-Lluís, *La cultura...*, *Op. cit.*, p.36 : « Le catalanisme est, en effet (...) un mouvement barcelonais dans le sens où Barcelone en est le centre d'initiatives et que Barcelone est le lieu où s'élabore son idéologie et sa culture. Mais cela ne veut pas dire que son implantation en dehors de la capitale ne soit pas réelle, ni que tout le mouvement entre celle-ci et les comarques soit en direction unique. »

²³⁶ TERMES, Josep, *Història...*, *Op. cit.*, p.68 : « personnalité collective différenciée ».

*només seria possible si assumia plenament la missió de liderar la resta del territori.*²³⁷

L'auteur poursuit en montrant ainsi que Barcelone atteint son objectif d'« exemplarité » en Catalogne, qui lui vaut la forte immigration issue des contrées rurales (en plus de l'annexion des villes voisines, qui devinrent donc des quartiers, comme Gràcia, Sant Gervasi de Cassoles, ou encore Sants, pour ne citer que celles-là, qui viennent donc entourer l'eixample de Cerdà : « *Aquesta tendència, doncs, féu de Barcelona una ciutat més o menys moderna, no tan sols pel que significava com a centre de la indústria florent, sinò també com a metròpoli i capital del Principat, ja que esdevingué exemple per a altres poblacions.* »²³⁸

Dynamisme culturel et universitaire (à travers son université et les *Ateneus* notamment), réussite économique, politique, commerciale, tels furent les facteurs de ce que nomme Josep Termes le « miracle catalan »²³⁹. Il a été mis en avant dans cette étude approfondie des hommes et des institutions qui ont contribué à l'essor de la capitale catalane que, bien que controversés et mis en difficulté par un contexte politique complexe, Barcelone a été le terreau d'où peuvent jaillir des personnalités qui ont su imposer leur vision du monde jusqu'à l'international. Barcelone a progressivement étendu son territoire avec un caractère profondément rationnel, brisant ainsi les anciennes murailles de la vieille ville, ce qui a largement profité à sa bourgeoisie, notamment celle qui brillait dans le domaine immobilier. L'Exposition Universelle de 1888, malgré ses détracteurs, a scellé le destin international de Barcelone comme ville moderne et tournée vers l'Europe. On a vu que selon Josep Termes, Barcelone a voulu croître sans pour autant se séparer de toute la communauté vivant sur les autres terres catalanes. Cependant, si elle connaît une telle expansion, c'est parce qu'à un moment donné, elle prend les rênes de la nation, ce qui induit donc une différenciation dans le tempérament (urbain) et dans le fonctionnement structurel. Les deux Catalognes, ou plutôt la Catalogne et Barcelone ont su (ou pas?) trouver la modalité pour exister conjointement, mais sans pour autant pouvoir éviter les dissemblances sociales. Malgré

²³⁷ *Ibidem*, p.70 : « Barcelone, donc, ne grandit pas en tournant le dos à la Catalogne. Le protagonisme barcelonais dans les moments clé de l'histoire du pays était même le résultat de la conviction qu'avaient ses gouvernants que la sécurité, la croissance et le développement de la capitale catalane ne serait possible que si elle assumait pleinement la mission de diriger le reste du territoire. »

²³⁸ *Ibidem*, p.73 : « Cette tendance, donc, fit de Barcelone une ville plus ou moins moderne, non seulement pour ce qu'elle signifiait en tant que centre de l'industrie florissante, mais aussi comme métropole et capitale de la Principauté, puisqu'elle devint un exemple pour d'autres villes. »

²³⁹ *Ibidem*, p.69.

tout, et cela sera la synthèse, comme on le verra, de l'étude effectuée sur un corpus d'œuvres de Santiago Rusiñol, le barcelonais cultivé, moderne et bourgeois n'aura de cesse de faire appel à cette Catalogne ancestrale comme référent originel pour rassembler le peuple autour d'une même nation et sans que cela empêche l'élan et le tempérament modernisateur de Barcelone. C'est ce que nous explique Josep Termes :

*Amb el que hem dit fins ara, és evident que Barcelona s'havia convertit, molt més que en períodes anteriors, en el motor del desenvolupament català i en el símbol i paradigma de Catalunya. Si a Barcelona i a Catalunya hi havia una realitat social diferent, si al mateix temps Barcelona i Catalunya tenien unes tensions socials pròpies i, a més, Barcelona havia esdevingut punt de referència per a la realitat catalana, és obvi que això reflectia l'existència d'una realitat diferenciada que, amb el pas del temps, tendí a accentuar-se, però alhora reflecteix el fet que Barcelona havia assolit ser la vertadera capital dels catalans.*²⁴⁰

Toutes ces réflexions permettent à présent de se pencher pleinement sur l'axe principal de cette recherche : la place de Santiago Rusiñol dans cette société alors en pleine ébullition culturelle mais aussi politique qui a été influente dans le processus de modernisation de la Catalogne urbaine. Méconnaître l'environnement civilisationnel dans lequel a évolué un sujet créateur empêcherait forcément d'aboutir à la perception des signes nés d'un rapport à la société dans laquelle l'artiste était inscrit. « La transcription du socio-économique dans le culturel », tels sont les mots d'Edmond Cros dans son ouvrage *La sociocritique* et qui illustrent ce que l'on se doit de débusquer. Par ailleurs, les caractéristiques traditionnelles de l'individu catalan, le *seny* et la *rauxa*²⁴¹, que l'on a eu l'occasion d'aborder dans cette large étude sur le panorama historique et culturel de la Catalogne du XIXe siècle qui a vu émerger le jeune Santiago Rusiñol, possèdent une large probabilité de se retrouver réinvesties dans les peintures de l'artiste pour entrer en résonance avec la mémoire collective des catalans. Et quel référent

²⁴⁰ *Ibidem*, p.79 : « Avec ce que nous avons dit jusqu'à présent, il est évident que Barcelone est devenue, beaucoup plus que dans les périodes antérieures, le moteur du développement catalan et le symbole et paradigme de Catalogne. Si à Barcelone et en Catalogne il y avait une réalité sociale différente, si en même temps Barcelone et la Catalogne avaient des tensions sociales propres et, en plus, Barcelone était devenue un point de référence pour la réalité catalane, il est évident que cela reflétait l'existence d'une réalité différenciée qui, au fur et à mesure du temps, tendait à s'accroître, mais alors représente le fait que Barcelone avait choisi d'être la véritable capitale des catalans. »

²⁴¹ La sagesse et l'agressivité.

spatio-temporel peut être meilleur que celui des scènes intimistes dites « d'intérieur » pour transmettre cet ensemble signifiant, qui laisse percevoir en filigrane les valeurs et les caractéristiques historiques et traditionnelles de la Catalogne devenue mythique aux yeux des catalans urbains modernes ? C'est donc un travail d'investigation dans les méandres artistiques du chef de file du Modernisme qui se profile pour avoir tous les « outils » utiles afin de pénétrer dans la sphère intimiste, passée du réel au représenté, dans ce « texte culturel ». Ainsi, cette mise en résonance signifiante d'éléments transfigurés sur la toile doit mettre en lumière le message enfoui dans ces scènes créées par un être aussi polyfacétique et paradoxal que Santiago Rusiñol.

PARTIE II – LA FIGURE DE SANTIAGO RUSIÑOL.

Introduction

En préambule de cette longue étude sur l'artiste sur lequel repose toutes nos interrogations, tout d'abord une citation de Margarida Casacuberta vient mettre en exergue le lien entre l'analyse qui vient d'être faite concernant le profil socio-historique de la Catalogne, et le façonnage de la personnalité de Santiago Rusiñol :

Santiago Rusiñol va començar a escriure en el mateix moment i sota les mateixes circumstàncies que el van empènyer a pintar i a col·leccionar forja catalana antiga. Tenia set anys i mig quan va esclatar la Revolució de Setembre de 1868 i va arribar a l'adolescència en ple Sexenni democràtic. En tenia prop de quinze quan la Restauració borbònica va posar punt i final a la primera provatura republicana i difícilment devia oblidar l'agitació política i cultural que va marcar la vida dels barcelonins dels anys seixanta i setanta, tal com ho demostra el retrat de la Barcelona que s'expandeix i enderroca les muralles al mateix ritme de la modernització de la burgesia que Santiago Rusiñol convertirà en protagonista de L'auca del Senyor Esteve, publicada l'any 1907.²⁴²

L'entrée à Barcelone des idées modernistes a pu profiter de la multiplicité des institutions qui regroupaient des personnes appartenant à l'élite et qui provenaient de tous les horizons politiques et idéologiques, mais qui avaient comme ambition commune l'affirmation d'une volonté de renouveler la société catalane. Le jeune Santiago Rusiñol, hormis sa formation auprès du maître Tomàs Moragas (1837-1906), a participé de manière très active au dynamisme de ces associations culturelles, ce qui l'a à la fois introduit dans le monde des lettres, mais aussi dans celui de la pensée sociale

²⁴² CASACUBERTA, Margarida, "Santiago Rusiñol, narrador", in *Obra Completa de Santiago Rusiñol*, en ligne <<http://taller.iec.cat/OCSR/documents/Casacuberta.pdf>>, consulté en octobre 2013 : « Santiago Rusiñol comença à écrire au même moment et dans les mêmes circonstances qu'il lui a pris de peindre et de collectionner des forges catalanes anciennes. Il avait sept ans et demi quand éclata la Révolution de Septembre 1868 et il arriva à l'adolescence en plein *Sexenni democràtic*. Il en avait presque quinze quand la Restauration Bourbonnienne mit un point final au premier essai républicain et il devait oublier difficilement l'agitation politique et culturelle qui marqua la vie des barcelonais des années soixante et soixante-dix, comme le démontre le portrait de la Barcelone qui s'étend et qui démolit les murailles au même rythme que celui de la modernisation de la bourgeoisie que Santiago Rusiñol transformera en protagoniste de *L'auca del senyor Esteve*, publiée en 1907. »

(non pas politique, puisqu'il semblait très hostile à ce monde). Margarida Casacuberta nous dit :

Que el jove Rusiñol va viure intensament la Barcelona sorgida de la Revolució de Setembre i els ambients culturals vinculats al republicanisme finalment desbancat per les forces contrarevolucionàries, ho demostra el lligam estret que va mantenir, al marge de la seva formació com a industrial i comerciant, amb institucions i associacions que s'hi relacionen directament. Rusiñol formava part de l'Associació d'Excursions Catalana i freqüentava l'entorn del Diari Català i de Valentí Almirall. A més d'acudir diàriament al Centre d'Aquarel·listes que s'havia de convertir en el Círculo Artístico l'any 1885, es va fer soci de l'Ateneu Barcelonès el 1881. L'any següent va publicar la seva primera crònica excursionista a l'Anuari de l'Associació d'Excursions Catalana amb el títol d' « Una excursió al Taga, Sant Joan de les Abadesses i Ripoll » i, al cap de poc, al Butlletí de la mateixa Associació, la crònica d'una excursió a « El castell de Centelles ». El mateix 1882 va col·laborar diverses vegades com a crític d'art a la revista L'Avenç, publicada per uns joves que s'autodefinien com a « modernistes ». Són les primeres incursions de Santiago Rusiñol al món de la literatura, estretament lligades a la cultura del catalanisme més progressista i indestructible, alhora, de l'interès del jove aprenent d'industrial pel col·leccionisme i la preservació del patrimoni cultural català.²⁴³

Par conséquent, à présente on peut établir une connexion personnelle entre le contexte socio-historique de la Barcelone de la deuxième moitié du XIXe siècle,

²⁴³ *Ibidem* : « Que le jeune Rusiñol vécut intensément la Barcelone surgie de la Révolution de Septembre et les ambiances culturelles liées au républicanisme finalement décavé par les forces contre-révolutionnaires, ceci est démontré par le lien étroit qu'il maintint, en marge de sa formation comme industriel et commerçant, avec des institutions et des associations qui y sont directement liées. Rusiñol faisait partie de l'Association d'Excursions Catalane et fréquentait l'environnement du *Diari Català* et de Valentí Almirall. En plus d'aller quotidiennement au Centre d'Aquarellistes qui devait se transformer en Cercle Artistique en 1885, il devint membre de l'Ateneu Barcelonès en 1881. L'année suivante il publia sa première chronique excursionniste à l'*Anuari de l'Associació d'Excursions Catalana* sous le titre « Une excursion au Taga, à Sant Joan de les Abadesses et Ripoll » et, au bout de peu de temps, le *Bulletin* de la même Association, la chronique d'une excursion au « Château de Centelles ». La même année 1882 il collabora plusieurs fois en tant que critique d'art à la revue *L'Avenç*, publiée par des jeunes qui se définissaient eux-mêmes comme des « modernistes ». Ce sont les premières incursions de Santiago Rusiñol dans le monde de la littérature, étroitement liées à la culture du catalanisme le plus progressiste et inséparables, alors, de l'intérêt du jeune apprenti industriel pour le collectionnisme et la préservation du patrimoine culturel catalan. »

particulièrement du mouvement républicain de Valentí Almirall et la formation de la pensée de l'artiste, en tant que promoteur non seulement du Modernisme, mais aussi d'une forme de catalanisme. Cependant, reste à définir comment il s'est forgé ce statut de « sacerdote de l'art », mais également de percevoir les structures sous-jacentes qui soutiennent la totalité de son œuvre. Ainsi, il sera alors possible d'entamer une analyse sémiologique des œuvres dont l'intimisme est soit en son sein, en tant que représentation d'un espace clos, soit dans la relation de l'artiste dans le monde, dans la vision spéculaire que le tableau entretient avec celui qui le crée, soit dans la relation que l'œuvre entretient avec celui qui l'observe, dans un espace-temps particulier.

I - Statut de l'Artiste moderniste dans la société ?

1) Les Intellectuels comme lien entre politique et culture : artistes et Eglise, polémiques. Le Cercle Artistique de Sant Lluc.

Avant toute chose, il convient de préciser la raison pour laquelle il convient de rentrer dans l'explication de cette division au sein du groupe des artistes de la fin du XIX^e siècle à Barcelone. Car si l'on pense le groupe des peintres « modernistes » comme un ensemble homogène, on oublie les dissensions intellectuelles qui régnaient et qui ont provoqué en 1893 la création du Cercle Artistique de Sant Lluc, et qui reste actif encore aujourd'hui en Catalogne, avec les prix qui en font une institution culturelle de premier ordre.

On a déjà eu l'occasion d'aborder très brièvement dans la première partie, concernant les diverses acceptions que revêt un mouvement idéologique et politique comme le catalanisme, le vigatanisme. Il s'agit non seulement d'un courant de pensée patriotico-religieux, comme on pu le voir, caractérisé par un catalanisme catholique, conservateur et réactionnaire vis-à-vis de la posture moderne et libérale de la nation catalane, mais il est également une façon de concevoir l'art, comme nous allons le démontrer. Le vigatanisme naquit sous l'impulsion de plusieurs ecclésiastiques et poètes comme le chanoine Jaume Collell Bancells (1846-1932) ou encore l'Évêque Josep Morgades i Gili (1826-1901), ou par des archivistes locaux et hommes de lettres comme Josep Serra i Campdelacreu (1848-1901). L'Évêque de Vic Josep Torras i Bages fut

réellement celui qui structura cette pensée catalaniste et avec l'objectif de réintroduire les valeurs de l'Église catholique au sein de la bourgeoisie catalane urbaine, le vigatanisme s'ancre dans le mouvement de la *Renaixença* pour devenir le premier pas d'un catalanisme naissant, revendiquant la splendeur du Moyen Âge et prônant le retour aux Jeux Floraux. Il s'agit d'un mouvement très dynamique au niveau culturel, à travers leur Cercle Littéraire. Comme on a déjà pu le voir, *La Veu de Montserrat* était leur organe de presse pour pouvoir diffuser leurs idées et en 1892, Josep Torras i Bages publia *La Tradició catalana*, qui impulsa le régionalisme catalan sous l'adage : « *Catalunya serà cristiana o no serà* »²⁴⁴. Ce qui devient donc explicite ici, c'est que la Catalogne, selon le vigatanisme, devait puiser dans son identité catholique pour pouvoir avancer un programme catalaniste. Autrement dit, la Catalogne s'étant construite selon une tradition purement catholique, elle ne pouvait qu'affirmer son authenticité et son particularisme qu'en revendiquant ces origines catholiques. Logiquement, les valeurs traditionnelles catholiques de la famille, de la terre et de la foi étaient mises en avant, mais surtout elles devaient éloigner les partisans du vigatanisme de toute velléité de rapprochement politique avec les pro-révolutionnaires, ou même avec les républicains libéraux et rationalistes représentés par des hommes comme Valentí Almirall : car en effet, la région ne peut naître dans l'esprit des Hommes et encore moins de ceux qui prônent la révolution sociale pour en faire émerger une nouvelle forme de régionalisme ; pour le vigatanisme, la région est avant tout issue de la Loi Naturelle de la société. Et donc, nous voyons donc apparaître ce qui rentre en ligne de compte : le rejet de la récente industrialisation de Catalogne et tout ce que cela comporte comme modernisation de la société catalane.

Donc, pas besoin d'analyser davantage ce mouvement de pensée pour pouvoir établir d'ores et déjà une première constatation : le vigatanisme et l'esprit libertaire des peintres modernistes et bohèmes sont opposés. Opposés, mais comme il sera exposé dans la partie III à la lumière d'une analyse sémiologique de certaines œuvres de Santiago Rusiñol, des points de connexions s'établissent au-delà des oppositions primaires.

C'est à la lumière de cette situation régionale, avec d'une part un catalanisme catholique et conservateur et d'autre part un régionalisme basé sur le républicanisme et le libéralisme, que l'on peut à présent comprendre quelles répercussions dans le domaine artistique cela pouvait avoir.

²⁴⁴ « La Catalogne sera chrétienne ou ne sera pas ».

Car si le Modernisme, comme on le verra dans les sous-parties suivantes, est un mouvement de refondation moderne de la condition de l'art, qui va prendre diverses acceptions formelles et symboliques, la création du Cercle Artistique de Sant Lluç en 1893 est le résultat de la scission entre d'une part, les peintres adoptant à bras le corps la posture moderniste rusiñolienne (dénomination que l'on peut donner pour faciliter la compréhension du mouvement) et d'autre part, les peintres souhaitant mettre en avant un art « sage », loin du caractère anti-clérical et de la frivolité amoral du modernisme. C'est donc dans un axe rigide, clérical et passéiste (dans sa célébration des corporations issues du Moyen Âge et de l'organisation sociétale de cette période) que s'inscrit donc cette nouvelle École artistique.

Des noms fameux font partie de ce Cercle : Antoni Gaudí (1852-1926), dont on connaît la religiosité, les frères Josep (sculpteur, 1864-1934) et Joan Llimona i Bruguera (peintre, 1860-1926), qui participèrent à la fondation du Cercle et qui étudièrent à l'École de *La Llotja* que l'on a eu l'occasion d'aborder concernant le peintre de la *Renaixença* Claudi Lorenzale i Sugrañes dans la première partie, l'artiste polyfacétique Alexandre de Riquer i Ynglada (1856-1920), ou pour la génération suivante, le non moins célèbre Joan Miró i Ferrà (1893-1983).

De par sa posture cléricale et par sa volonté d'un retour au rationalisme, ce Cercle donnera l'impulsion au mouvement artistique du début du XX^e siècle, le Noucentisme, qui viendra couper l'élan moderniste en Catalogne. Mais avant cela, il convient de voir que si la question de la religion oppose, cela se retranscrit également dans la conception de l'art. Cristina Mendoza nous donne un condensé de ce que pourraient être les lignes principales de l'art de cette École : « *Aquests pintors cultivaven una pintura idealista hereva en part del paisatgisme ruralista de Vayreda i, en alguns casos, influenciada pel simbolisme d'arrel francobelga o bé pel preraphaelisme anglès.* »²⁴⁵

Cependant, comme le souligne à juste titre l'auteur, ce symbolisme pictural n'est pas le seul apanage des peintres de cette École, puisque Santiago Rusiñol a puisé dans ce genre pictural et littéraire, qu'il a profondément ancré en Catalogne par le biais des Fêtes Modernistes de Sitges, avec notamment la représentation de la pièce de théâtre

²⁴⁵ MENDOZA, Cristina, « Els pintors del Cercle Artístic de Sant Lluç i el Simbolisme », in DOÑATE, Mercè, FONDEVILLA, Mariàngels, MENDOZA, Cristina, QUÍLEZ I CORELLA, Francesc, *El modernisme a les col·leccions del MNAC*, Ed. MNAC – LUNWERG, Barcelona, 2010, p.37 : « Ces peintres cultivaient une peinture idéaliste héritée en partie du paysagisme rural de Vayreda et, dans certains cas, influencée par le symbolisme d'origine franco-belge ou bien par le préraphaélisme anglais. »

symbolique *La Intrusa* de Maurice Maeterlinck (que l'on examinera dans le chapitre III de cette partie). Représenter l'âme humaine et ses tourments a été une tendance très forte dans l'art pictural rusiñolien, après être passé par une première étape naturaliste durant son séjour à Montmartre, mais aussi à travers l'organisation pour la représentation de cette pièce de théâtre dont il a pris en charge le discours de présentation ainsi que la scénographie. Cette deuxième étape picturale symboliste importée, comme la première étape, de Paris, met en scène très souvent une femme dans un univers mélancolique et décadent. On pourra analyser toute la portée de cette période de son art dans le chapitre III.

Le symbolisme est donc une tendance artistique qui a tissé un lien entre les peintre de l'Académie de Sant Lluç et les modernistes bohèmes comme Santiago Rusiñol. Mais on peut ajouter d'autres liens entre cette Académie d'inspiration catholique, passéiste et rurale, qui nous mène donc vers une Catalogne authentique, qui tourne le dos à la modernité pour mieux célébrer la vision traditionaliste et paysanne de la nation : ce lien est justement le traitement des scènes d'intérieur effectuées par Rusiñol et cette vision traditionaliste, qui vient contrecarrer les préceptes modernistes, urbains et européens qui étaient dans l'air du temps à Barcelone. Dans la partie III, grâce aux outils théoriques de la sociocritique, il sera possible de percevoir dans le texte les marqueurs de cette relation en filigrane entre le Rusiñol moderne et le Rusiñol qui retranscrit ce qu'il a hérité de ses racines culturelles.

L'apport de cette réflexion a démontré le lien paradoxal qu'il peut exister entre l'artiste moderniste bohème et l'artiste dit « conservateur », mais qui appartient tout de même à cette mouvance moderniste. Difficile donc de considérer le Modernisme comme un élan homogène et uniforme, tant il est composé par des sensibilités, des influences et des préceptes divergents. Que le catholicisme du catalanisme vigataniste vienne s'opposer à la posture libérale barcelonaise, cela est un fait ; mais au niveau de la retranscription de cette tension socio-intellectuelle dans l'art pictural, il devient beaucoup plus difficile d'établir des « frontières » claires. Si Santiago Rusiñol est le chef de file et le représentant du peintre moderniste « typique », il n'en demeure pas moins que des signes inscrits dans sa peinture entrent en convergence, ou au contraire en divergence, pour donner un sens nouveau qui passe au-delà de la simple influence artistique parisienne. Avant de pénétrer dans l'analyse sémiologique de ses œuvres, on peut tenter, à défaut de pouvoir établir une définition stricte de l'artiste moderniste, d'élaborer un tableau qui permette de mieux saisir les caractéristiques premières de ce

statut d' « artiste moderniste », qui introduit en Catalogne ce vent nouveau venu de Paris.

2) L'artiste moderniste : créateur de symboles, grâce à l'imagination créative.

L'artiste argentin Francisco Bernareggi qui connut Santiago Rusiñol, explique que ce dernier, avec Picasso, en 1897, lors d'un voyage à Madrid pour se perfectionner, copiaient les œuvres du Greco au Musée du Prado, ce qui leur valut le surnom de « moderniste », je cite, « en l'honneur de la campagne moderniste en faveur du Greco que Rusiñol étaient en train de promouvoir depuis la Catalogne. »²⁴⁶

L'artiste « moderne » se défait ainsi de l'emprise académiciste et tente d'apporter un vent de renouveau, libre de toute dépendance à une institution ou à un code. Seule la création basée sur l'individu compte, ce qui l'oppose donc par essence à la philosophie de l'Académie, ou Cercle Artistique de Sant Lluç. De même, les attaches à un environnement bourgeois sont effacées, pour mieux se créer un nouveau personnage, libre, artiste, sans les carcans bourgeois. Cependant et très paradoxalement, ces artistes faisant partie de l'entourage de Santiago Rusiñol i Prats, ceux qui l'ont accompagné lors de son périple parisien et dans ses frasques de vie de bohème, sont liés à la bourgeoisie qu'ils rejettent : mener la vie de bohème, c'est mener la vie gitane. Sans le sou donc ; cependant, l'appartenance à la classe bourgeoise provoque une dichotomie entre cet élan bohème dans les cafés de Montmartre et le fait que ces artistes appartenaient à une classe aisée dominante. Cette dichotomie se retrouvera également dans l'art : comme l'explique Eliseu Trenc Ballester²⁴⁷, l'époque florissante de la *Febrer d'Or* entre 1874 et 1886 place la classe bourgeoise au sommet, classe bourgeoise qu'il qualifie de « *materialista i pragmàtica* »²⁴⁸ et donc est attirée par un art réaliste et « optimiste », qui correspond à la période nommée de manière consensuelle esthéticiste. C'est tout l'inverse de ce que le modernisme qui suivra cette période des années 1880 va offrir avec le symbolisme (ou « spiritualisme »). Cette période esthéticiste répondant au succès du monde industriel bourgeois barcelonais est ainsi décrite par Eliseu Trenc Ballester, en expliquant l'art typographique de Rafael Farga i Pellicer : « Això respon a

²⁴⁶ LAPLANA, Josep de C., *Santiago Rusiñol, el pintor, l'home*, p.374.

²⁴⁷ TRENC BALLESTER, *Idem*.

²⁴⁸ « matérialiste et pragmatique ».

*una mentalitat racionalista i progressista (...) »*²⁴⁹. Cependant, Eliseu Trenc Ballester nous montre bien comment cet art typographique (à partir duquel on peut établir une analogie avec l'art pictural de la même période) met en avant des éléments progressistes, tout en laissant percevoir des éléments modernes, tendant vers l'idéalisme. Mais le modernisme entrera comme une « rupture ». Ce terme choisi par ce chercheur nous laisse bien voir qu'un groupe d'artistes font entrer l'irrationalisme en Catalogne (dont on verra les œuvres picturales et théâtrales dans le chapitre III de Santiago Rusiñol), bien en adéquation avec les événements sociaux ouvriéristes et agraires que l'on a pu analyser dans la première partie et qui ont secoué le dernier quart du XIXe siècle.

Donc, l'artiste moderne par excellence se doit de casser les codes, cela va sans dire. Cependant, comme le souligne Teresa-M. Sala, « *l'ambivalència finisecular* », qui présente une « *vía moderna per a la tradició* »²⁵⁰ nous montre que s'il est indéniable, comme elle l'explique, qu'en Catalogne « transformer l'art » c'est « changer la vie », il est certain que le modernisme ne saurait être un mouvement totalement importé de l'extérieur, de l'Europe et plus précisément pour Rusiñol, de Paris : l'influence parisienne parvient à se mêler, du moins dans le genre des tableaux de cours intérieures peintes à Sitges, à une tradition et même un folklore catalan : si l'évanescence impressionniste transparaît dans ces œuvres concernant le style, on peut néanmoins affirmer que concernant la composition et le thème, l'environnement méditerranéen catalan est célébré.

Cette assimilation entre le style post-impressionniste et les thèmes traités renvoient à cette dualité entre une revendication barcelonaise de modernité toujours plus farouche de la part de Rusiñol et de ses acolytes, et des éléments picturaux non-conscients qui appartiennent à leur environnement d'origine qu'ils retrouvent dès leurs divers retours de voyages.

Mais si l'artiste moderniste se revendique comme modernisateur de la société barcelonaise, cette même société barcelonaise bourgeoise développée, commerciale, libérale, industrialisée et spécialisée dans le textile, se pense aussi comme fer de lance d'une modernité qui la différencie du reste de l'Espagne, mais aussi de la Catalogne rurale. Mais il ne s'agit sans doute pas de la même vision de la modernité. Teresa-M. Sala nous explique et nous cite Joan Maragall pour donner une définition satisfaisante de ce que l'on nomme « modernisme » :

²⁴⁹ *Ibidem*, p.42 : « Ceci répond à une mentalité rationaliste et progressiste (...) ».

²⁵⁰ SALA, Teresa-M., *El Modernisme*, p.15 : « l'ambivalence finiseculaire » - « voie moderne pour la tradition ».

Perquè, per a alguns, ser modern volia dir peregrinar i consumir mercaderies, mentre que per a d'altres aquesta modernitat tenia una marcada dimensió de consciència de canvi. A inicis del 1900, Joan Maragall al Diario de Barcelona en feia una bona síntesi : « Los discípulos de Ruskin se han llamado Rosetti, Burne Jones, William Morris, Hunt, Puvis de Chavannes, y han formado escuela restaurando un cierto idealismo en el arte, un cierto refinamiento en las industrias artísticas, y hasta un vago y delicado sentimentalismo social, cuya huella permanecerá imborrable y fecunda en la evolución del espíritu humano. Todo esto es lo que se ha llamado Modernismo.²⁵¹

Ainsi donc, on peut établir d'ores et déjà que les concepts de modernisme et de modernité, si en effet ils étaient bien liés, ne correspondaient pas au même contenu signifiant : libéralisme économique et développement industriel pour les uns, séparation de l'artiste et de l'académisme enfermant offrant une libération et un renouveau de l'art, pour d'autres. Mais les deux mouvements sont liés de part leur sens du renversement de l'ancienne société.

Si l'on considère l'imagination créative comme source de renouveau mais également comme alimentation de nouveaux concepts artistiques, on peut voir que l'art de Rusiñol devient un maillon extrêmement important dans le processus de façonnage d'un nouveau rôle pour l'art. Comme l'explique Joaquim Molas, le concept nouveau d'« originalité » fait son entrée, mais également les frontières entre toutes les formes d'art permettent de créer un ensemble qui était reflété par l'idée d'Art Total, conception wagnerienne (*Gesamtkunstwerk*), comme l'explique Joaquim Molas²⁵² mais aussi Margarida Casacuberta concernant le poème *El Jardí abandonat*.²⁵³ C'est dans cette veine décadentiste que Santiago Rusiñol fait réellement ressurgir le rôle de l'art comme créateur de symboles. Mais avant d'adhérer au mouvement décadentiste, Rusiñol, avant

²⁵¹ *Ibidem*, p.16 : « Parce que, pour certains, être moderne voulait dire voyager et consommer des marchandises, tandis que pour d'autres cette modernité avait une franche dimension de conscience de changement. Au début des années 1900, Joan Maragall au *Diario de Barcelona* en faisait une bonne synthèse : « les disciples de Ruskin se sont nommés Rosetti, Burne Jones, William Morris, Hunt, Puvis de Chavannes, et ont formé une École en restaurant un certain idéalisme dans l'art, un certain raffinement dans les industries artistiques, et même un vague et délicat sentimentalisme social, dont la trace demeurera indélébile et féconde dans l'évolution de l'esprit humain. Tout cela est ce qui a été nommé Modernisme. »

²⁵² MOLAS, Joaquim, *Santiago Rusiñol, l'artista total*, Edicions Proa, Barcelona, 2007, pp.17 - 18.

²⁵³ CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol : vida, literatura i mite*, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1997, p.277-278.

même son séjour parisien, délaissa progressivement l'entreprise textile familiale de Manlleu pour se dédier entièrement à l'art, et pour cela, commença à s'axer dans la mouvance moderne qui prenait le devant de la scène artistique européenne. Ainsi, la luminosité impressionniste caractérise ses œuvres à partir de la fin des années 1880 et du début des années 1890 (ce que l'on pourra observer dans le chapitre III de cette partie). Mais au-delà d'adopter simplement la vision stylistique parisienne de l'art, Rusiñol parvient à transmettre une atmosphère, qui vient symboliser sa pénétration totale dans ce nouvel univers intellectuel, mais plus encore, qui vient montrer un nouveau style de vie, loin des sentiers académicistes classiques.

Dans les chapitres suivants, il sera possible de jalonner la trajectoire picturale de Rusiñol pour en faire ressortir les points névralgiques qui montrent un virage soit stylistique, soit idéologique dans sa vision du monde. Mais ici, nous pouvons déjà poser un paradigme : l'art et le contexte national sont, plus particulièrement dans le cas de la Catalogne, corrélés inexorablement. L'idéologique prend donc possession de l'œuvre d'art, qui, par le biais d'une relation à un code signifiant, adopte une « intentionnalité » dans son message²⁵⁴ et qui acquiert une dimension métatextuelle. C'est ce que l'on pourra définir ultérieurement.

Si en Europe à la fin du XIXe siècle, l'émergence des nouveaux nationalismes émergeant, l'art contemporain de ces phénomènes acquiert un contenu signifiant et symptomatique des turbulences et des évolutions sociétales. Autrement dit, l'art du chef de file du modernisme barcelonais ne peut que revêtir cette position d'art symbolique, avant même d'entamer un virage dans la sensibilité symboliste.

Ainsi, la modernité en tant que nouvelle vision du monde vient se mêler à la modernité esthétique. Avant son séjour à Paris, Santiago Rusiñol s'inscrit stylistiquement dans ce que l'on nomme l'École d'Olot (voir le chapitre III – 1 – 2). Cette École de peinture Catalane, comme la nomme le critique d'art Raimon Casellas, de par sa forme et de par son sens sémiologique, comme il sera analysé ultérieurement, recèle un profond enracinement culturel catalan évident, avant même d'en déterminer les caractéristiques transtextuelles sous-jacentes. C'est ce que l'on peut observer dans les œuvres suivantes, qui seront l'objet d'une étude sémiologique approfondie dans le chapitre consacré à cette École d'Olot : *La font del Àngel, Olot* (1888), *Tombas de Poblet* (1889), *El campanar de Ix* (1890) ou encore *Font de Sant Roc, Olot* (1888),

²⁵⁴ DUBOIS, Jacques, « Code, texte, métatexte », in *Littérature*, n°12, décembre 1973, pp.3-11, en ligne <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1973_num_12_4_1985>, consulté en septembre 2015.

laissent voir une Catalogne hors du temps, figée dans une atmosphère naturaliste, où les matières naturelles, comme la pierre, la terre et les végétaux deviennent le symbole d'une célébration d'un âge d'or où la Catalogne campagnarde recelait des traditions et un mode de vie qui marquait sa spécificité. La mélancolie rusiñolienne qui ne le quittera jamais vient s'ajouter à ces paysages villageois ou campagnards et annonce déjà l'atmosphère « brumeuse » des œuvres parisiennes et impressionnistes de Rusiñol. Par conséquent, le moderniste Rusiñol parvient à aborder des thématiques traditionalistes qui servent donc la thèse catalaniste, à travers le prisme des nouveaux préceptes de la modernité esthétique. Il devient donc le maillon fort de ce qui est en fait une démarche effectuée par un ensemble d'artistes, mais aussi de critiques d'art célébrant cet art et qui donc en font une illustration d'une pensée nationaliste, attachée à la modernité. Margarida Casacuberta nous donne un aperçu de ce phénomène :

Així, si Rusiñol era un pintor nou, jove, modern i sincer, Casellas representava exactament el mateix paper en la versió del crític, paper que consistia a revestir de cos teòric les realitzacions pictòriques de l'artista i a convertir-lo en emblema de la modernitat. D'aquesta manera, i gràcies, en part, a Casellas, el nom de Rusiñol apareixia a La Vanguardia de Modesto Sánchez Ortiz, a L'Avenç o a L'Esquella de la Torratxa, com el d'una de les promeses de l'art contemporani. Una promesa moderna i programàticament catalana, perquè no oblidéssim pas que el tombant de segle, a Catalunya i a Europa, queda absolutament marcat per la construcció i la divulgació del discurs nacionalista. En aquest sentit, l'adscripció passatgera de la pintura de Rusiñol a l'òrbita de Joaquim Vayreda i de l'anomenada Escola d'Olot és interpretada per Casellas com una mostra representativa d'allò que ell anomena Escola Catalana de Pintura, i el gust de Santiago Rusiñol per la reproducció de temes sòrdids, amb colors mats, com deien a l'època, i grisos, Casellas el presenta com la renovació per excel·lència de la pintura catalana i com un desfiament al gust establert. Breu : l'estil peculiar de Rusiñol ofería a Casellas la possibilitat de presentar, en el terreny de l'art, una proposta nacionalista sustentada sobre el valor de la modernitat. »²⁵⁵

²⁵⁵ CASACUBERTA, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, Ed. Quaderns Crema, Barcelona, 1999, pp.68-69 : « Ainsi, si Rusiñol était un peintre nouveau, jeune, moderne et sincère, Casellas représentait exactement le même rôle dans la version du critique, rôle qui consistait à revêtir avec un corps théorique les réalisations picturales de l'artiste et à le transformer en emblème de la modernité. De

Ainsi, la sphère politico-sociale vient se poser sur la toile, le produit culturel qui vient mettre en relief les tensions sociétale au travers des lignes, des couleurs et des formes qui créent l'atmosphère picturale. Par là donc, on peut parler de la présence du symbolique dans l'œuvre d'art. De même, pour Margarida Casacuberta, le Cercle Artistique de Sant Lluç est largement en opposition aux préceptes modernes prônés par Santiago Rusiñol, ce qui s'ajoute à cette dimension catalaniste et même anti-espagnoliste qui se lit sur les toiles et qui étaient l'un des objets de conversation lors des soirées de bohème, célébrées notamment lors des Fêtes Modernistes au Cau Ferrat. Encore donc une portée qui dépasse la simple contemplation artistique.

Évidemment, lorsque Santiago Rusiñol aborde son tournant vers le symbolisme, l'artiste moderne qui donne tout pour l'Art Total devient le créateur d'un univers où l'eidétique vient servir l'idéologique. Le mystère de l'idée, cachée derrière le « réel » (ce qui vient donc en opposition au Naturalisme), est ce qui doit être déchiffré. Dans les œuvres symbolistes-décadentistes on peut notamment citer *La darrera recepta* (1892-1893), *La Morfina* (1894), ou encore *La Poesia* (1894), allégorie de l'art rhétorique. Ces œuvres dépassent donc la pure recherche de représentation de la Nature pour prendre un caractère inscrit dans la démarche esthéticiste propre à la fin du XIXe siècle, avec donc un aspect clairement mystique, provoqué par une mélancolie et une anxiété propres aux changements sociaux et politiques (pour ne citer qu'eux), qui mènent vers un matérialisme auquel tentent d'échapper les artistes symbolistes. Pour Santiago Rusiñol, il s'agit de rejeter les valeurs transmises par la classe bourgeoise, d'où il provient pourtant.

En définitive, la portée hautement symbolique, que ce soit dans son sens le plus trivial ou dans son sens le plus recherché, concernant le naturalisme de l'École d'Olot, ou par la suite, les œuvres symbolistes de Rusiñol, devient une des caractéristiques premières de l'art moderniste. Le symbolisme n'est en fait, pour Josep Laplana, que la

cette manière, et grâce, en partie, à Casellas, le nom de Rusiñol apparaissait à *La Vanguardia* de Modesto Sánchez Ortiz, à *L'Avenç* ou à *L'Esquella de la Torratxa*, comme celui d'une des promesses de l'art contemporain. Une promesse moderne et programmatiquement catalane, pour que nous n'oublions pas que la fin du siècle, en Catalogne et en Europe, reste absolument marqué par la construction et la divulgation du discours nationaliste. En ce sens, l'inscription passagère de la peinture de Rusiñol dans l'orbite de Joaquim Vayreda et de la nommée École d'Olot est interprétée par Casellas comme une démonstration représentative de ce qu'il nomme École Catalane de Peinture, et le goût de Santiago Rusiñol pour la reproduction de thèmes sordides, avec des couleurs mates, comme ils disaient à l'époque, et grises, Casellas le présente comme la rénovation par excellence de la peinture catalane et comme un défi envers le goût établi. Bref : le style particulier de Rusiñol offrait à Casellas la possibilité de présenter, sur le terrain de l'art, une proposition nationaliste soutenue par la valeur de la modernité. »

continuité du naturalisme, dans le sens où le mysticisme se retrouvait déjà dans ses œuvres inspirées du réel : « *En el naturalismo del joven Rusiñol se hallaba ya en germen el misticismo simbolista que caracterizó parte de la pintura de su madurez.* »²⁵⁶ Mais pour que son message puisse être transmis et pour que les artistes modernistes proposent leur vision et leurs idées, ils se doivent de se réunir au sein d'entités culturelles qui servent de tremplin et de scène pour que le public barcelonais accède à cette nouvelle vague artistique provenant de Paris, ce que nous avons pu aborder dans l'introduction de cette partie. Dès lors, Santiago Rusiñol a pu devenir ce personnage communément surnommé (encore aujourd'hui) le « sacerdote de l'art ».

II – Santiago Rusiñol : artiste emblématique.

1) L'union fait la force » ou plutôt « l'Union fait la création » : Els 4 gats ou les Festes Modernistes au Cau Ferrat à Sitges.

1-1) Santiago Rusiñol rassembleur d'un « cercle intellectuel » : la tentative de constitution d'un groupe homogène et ses difficultés.

Le contexte intellectuel barcelonais de la fin du XIXe siècle était un terreau favorable pour que les artistes et les intellectuels de toutes origines puissent se retrouver dans une « sphère » favorable à l'épanouissement des idées, aux discussions et aux longs dîners. Barcelone était encore une ville que l'on nommerait aujourd'hui « à taille humaine », ce qui contribuait à ce que les intellectuels se réunissent autour des arts de la table, afin de prendre part à des réflexions sur l'organisation de la société, de l'art ou de la politique pour certains. C'est ce que Rusiñol parvint à faire, comme le souligne Margarida Casacuberta :

Barcelona, tot i el rebombori ocasionat per l'Exposició Universal del 1888 i el creixement que va experimentar la ciutat, era encara un lloc relativament petit, on tothom es coneixia i on un aprenent de crític d'art i un aprenent d'artista estaven condemnats, per força, a trobar-

²⁵⁶ LAPLANA, Josep, *Op. Cit.*, p.16 : « Dans le naturalisme du jeune Rusiñol se trouvait déjà en germe le mysticisme symboliste qui caractérisa une partie de la peinture de sa maturité. »

*se i, gairebé, a intimar, cosa molt seriosa que Rusiñol i Casellas van arribar, sens cap mena de dubte, a fer. (...) Rusiñol i Casellas van acudir plegats, a començament dels anys noranta, a vernissatges, dinars, sopars, ressopons, festes de carnestoltes, fontades, castanyades. Fins i tot cargolades. En general, van menjar i van beure molt, i bo. Rusiñol i els seus amics eren uns bons vivants que aprofitaven qualsevol excusa per fer un bon àpat. Menjar i beure ha estat, des de temps remots, un acte de sociabilitat al mateix temps que una necessitat fisiològica individual. Durant aquests anys de final del segle XIX, menjar i beure es converteixen en ingredients indispensables de qualsevol reunió amb finalitats polítiques o culturals.*²⁵⁷

Le repas, acte individuel, devient donc un acte de sociabilité. L'intime, comme passeport pour l'échange d'idées et de théories artistiques, devient une valeur intrinsèquement liée à la manière de vivre dans la sphère moderniste.

Qui était réellement le personnage de Santiago Rusiñol ? Un être complexe, à l'activité artistique très intense et qui possédait sa part de contradictions. Pour définir sa position par rapport à ce qui nous intéresse, à savoir la question du caractère catalaniste de ses œuvres et donc de son rapport vis-à-vis du nouveau catalanisme politique, sa position est expliquée clairement par Josep Laplana : « *Rusiñol era de los fervorosos en el catalanismo, bastante tibio en el catolicismo y liberal de temperamento, pero sin opciones políticas concretas ; al contrario que a su hermano Albert, las contiendas políticas más bien le causaban náuseas.* »²⁵⁸

De la même manière, Josep Laplana, en évoquant la multiplicité des tendances intellectuelles présentes dans les diverses associations ou réunions culturelles à

²⁵⁷ CASACUBERTA, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, pp.67-69 : « Barcelone, malgré le vacarme occasionné par l'Exposition Universelle de 1888 et la croissance qu'expérimenta la ville, était encore un lieu relativement petit, où tout le monde se connaissait et où un apprenti critique d'art et un apprenti artiste étaient condamnés, par force, à se rencontrer et, presque, à devenir intimes, chose très sérieuse que Rusiñol et Casellas parvinrent, sans le moindre doute, à faire. (...) Rusiñol et Casellas allèrent ensemble, au début des années quatre-vingt-dix, à des vernissages, à des déjeuners, des dîners, des soupers, des fêtes de carnaval, des repas champêtres, des *castanyades*. Et même des *cargolades*. En général, il mangeaient et ils buvaient beaucoup, et bien. Rusiñol et ses amis étaient des bons vivants qui profitaient de n'importe quelle excuse pour faire un bon repas. Manger et boire a été, dans des temps lointains, un acte de sociabilité en même temps qu'une nécessité physiologique individuelle. Durant ces années de la fin du XIXe siècle, manger et boire se transforment en ingrédients indispensables de n'importe quelle réunion avec des finalités politiques ou culturelles. »

²⁵⁸ LAPLANA, Josep, *Op. Cit.*, p.10 : « Rusiñol faisait partie des fervents dans le catalanisme, assez tiède dans le catholicisme et libéral dans son tempérament, mais sans choix politiques concrets ; à l'inverse de son frère Albert, les conflits politiques lui causaient plutôt la nausée. »

Barcelone à cette période, nous donne le panorama non-exhaustif des opinions ou idéologies qui cohabitaient au sein de ces « entités », mais qui avaient comme objectif commun la volonté de créer un groupe plus ou moins solide pour dynamiser le paysage intellectuel finiséculaire. Josep Laplana nous explique :

El joven inquieto que era Rusiñol compensó su modesta formación académica con la pertenencia a varias entidades culturales en las que se daban cita los elementos más dinámicos del mundo cultural barcelonés. En estas instituciones convivían, no siempre pacíficamente, tendencias políticas, religiosas y orientaciones personales muy diferentes. Estaban los antiguos militantes republicanos federales, vencidos pero no acallados, y sus jóvenes secuaces, propensos a tesis socialistas y revolucionarias ; había católicos liberales, unos propensos al catalanismo y otros no tanto ; y había librepensadores de variado espectro político y de catalanismo igualmente variable.²⁵⁹

En était-il de même pour le groupe intellectuel qui entourait intimement Rusiñol et qu'il dirigeait, sinon officiellement, du moins dans les faits ? Durant son séjour parisien, ce sont les artistes et ses collègues dans la vie de bohème qui composaient son entourage proche : Ramon Canudas (? -1892), Miquel Utrillo (1862-1934), Enric Clarasó (1857-1941) et ultérieurement, son ami le plus fidèle et son alter-ego artistique, Ramon Casas (1866-1932). Plus tard, ce fut à Sitges que Rusiñol reproduisait programmatiquement ces réunions poétiques, intellectuelles, à la volonté innovatrice et presque révolutionnaire dans le milieu culturel « endormi » de l'Espagne. C'est ce qui sera l'objet d'une étude approfondie dans le chapitre III de cette partie. Mais quelle est donc la place réelle de l'art à proprement parler lors de ces réunions ? Car on a pu voir la fine frontière (le mot reste fort) entre la politique et la sphère intellectuelle. Par conséquent, Margarida Casacuberta donne un élément de réponse concernant le but de

²⁵⁹ *Ibidem* : « Le jeune inquiet qu'était Rusiñol compensa sa modeste formation académique en appartenant à diverses entités culturelles dans lesquelles se donnaient rendez-vous les éléments les plus dynamiques du monde culturel barcelonais. Dans ces institutions cohabitaient, pas toujours pacifiquement, des tendances politiques, religieuses et des orientations personnelles très différentes. Il y avait les anciens militants républicains fédéraux, vaincus mais pas muets, et leurs jeunes partisans, enclins aux thèses socialistes et révolutionnaires ; il y avait des catholiques libéraux, les uns enclins au catalanisme et les autres pas autant ; et il y avait des libre-penseurs d'un spectre politique varié et d'un catalanisme également variable. »

ces réunions entre modernistes, autour de Rusiñol et autour des œuvres du Greco qu'il avait achetées pour sa collection au Cau Ferrat :

*I després, vinga processons cíviques a Sitges, vinga discursos sobre El Greco, vinga subscripcions populars, vinga estàtues que serveixen més com a excusa per organitzar manifestacions de tipus polític que no pas per homenatjar el geni inqüestionable de l'artista. Perquè aquests catalans, que s'autoanomenen modernistes – una paraula que a París vol dir ben poca cosa però que a Espanya hauria de servir per diferenciar-se programàticament de la rancietat imperant, tal com opinava el seu amic Darío de Regoyos –, converteixen qualsevol experiència artística en un acte polític, si molt convé d'afirmació catalanista.*²⁶⁰

Margarida Casacuberta est donc très claire : ces réunions et festivités sitgetanes n'étaient en réalité qu'un prétexte pour en fait effectuer un « acte politique ». Elle remet également en question la dénomination de « moderniste », qui n'a en réalité pas la même signification qu'à Paris. Si l'art reste au centre des célébrations à Sitges, on ne peut faire fi de la portée catalaniste de ces actes. Car Rusiñol est déjà un artiste reconnu et influent lorsqu'il prend la tête de ces Fêtes Modernistes et plus sa maturité artistique apparaît, plus il parvient à dépasser les frontières de l'art pour parvenir à effleurer les thèmes catalanistes. Il faut cependant apporter un bémol : la politique au sens strict ne fut pas du tout dans les préoccupations de Rusiñol mais les thèmes qui en découlaient étaient sous-jacents à ces manifestations artistiques et poétiques. C'est ce que nous explique Margarida Casacuberta : « *Rusiñol fugia de la política com del dimoni. Per a ell, la política se sustentava directament sobre el dogmatisme i els polítics eren els personatges més falsos que corrien sobre la capa de la terra.* »²⁶¹

²⁶⁰ CASACUBERTA, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, p.82 : « Et après, vive les processions civiques à Sitges, vive les discours sur Le Greco, vive les souscriptions populaires, vive les statues qui servent plus comme excuse pour organiser des manifestations de type politique que non pas pour rendre hommage au génie indiscutable de l'artiste. Parce que ces catalans, qui se qualifiaient eux-mêmes de modernistes – un mot qui à Paris veut dire bien peu de chose mais qui en Espagne devra servir pour se différencier programmatiquement de l'archaïsme dominant, comme pensait son ami Darío de Regoyos –, convertissent n'importe quelle expérience artistique en un acte politique, pour ne pas dire d'affirmation catalaniste. »

²⁶¹ *Ibidem*, p.115 : « Rusiñol fuyait la politique comme le diable. Pour lui, la politique se nourrissait directement du dogmatisme et les politiques étaient les personnages les plus faux qui jalonnaient la croûte terrestre. »

Avant même ces Fêtes Modernistes à Sitges (que l'on analysera dans le chapitre III), Santiago Rusiñol a pris le rôle de « rassembleur ». Et aussi après. Et le premier lieu de rassemblement fut incontestablement le cabaret inspiré du Chat Noir de Paris et inauguré le 12 juin 1897, nommé *Els 4 Gats*. Et ce fut là l'autre lieu privilégié des rencontres des principaux acteurs de la vie intellectuelle et artistique à Barcelone. Le jeune Pablo Picasso (1881-1973) rencontra Santiago Rusiñol et ce dernier aurait même acheté des dessins au jeune artiste de Malaga, exposés aujourd'hui, pour cinq d'entre eux, au Cau Ferrat. Tous ces artistes, Rusiñol, et ses deux acolytes Ramon Casas et Miquel Utrillo avec qui il exposa à la Sala Parès de Barcelone en 1891, mais aussi donc Picasso, ou encore le musicien Enric Granados (1867-1916) eurent donc la possibilité de se retrouver dans la même ambiance de cabaret qu'ils pouvaient trouver à Montmartre. La peinture de Rusiñol *Café de Montmartre* (1890) trouve donc son écho dans cet environnement.

Comment dès lors Rusiñol parvint à devenir le « rassembleur » de ce groupe d'artistes ? Les Fêtes Modernistes de Sitges qu'il organisa jouèrent un rôle majeur, c'est certain. Mais la raison doit aussi être cherchée dans le façonnage du « personnage » Santiago Rusiñol, que l'on analysera en détail ultérieurement. Mais d'ores et déjà, on peut affirmer que c'est bien cette propension de Rusiñol à faire de lui-même une œuvre d'art qui lui procure cette envergure pour mener, ou du moins rallier à sa cause (celle de l'artiste moderniste) les autres artistes barcelonais ou plus généralement espagnols.

Et ce qui se produisit avec Pablo Picasso, à savoir l'exemplarité du personnage Rusiñol, lui-même œuvre d'art, qui lui servit de modèle, ce qui peut s'étendre aisément aux autres personnes qui entouraient Rusiñol : « *La vida de l'artista com una creació d'art : heus aquí el secret que, a força de contemplar-lo, observar-lo, retratar-lo, admirar-lo, va descobrir Picasso en Santiago Rusiñol. Va ser, molt probablement, el més gran profit que Picasso va treure dels seus anys barcelonins.* »²⁶²

Mais l'influence de Rusiñol parvenait au-delà de la sphère barcelonaise. Les intellectuels majorquins trouvèrent en Rusiñol, qui se rendit sur l'île pour des raisons de santé, leur nouveau mentor pour monter à bord du « bateau » de l'énergie créatrice moderne que conduisait Rusiñol. Car le régénérationnisme économique et social passait encore une fois par le biais d'un régénérationnisme culturel :

²⁶² *Ibidem*, p.94 : « La vie de l'artiste comme une création d'art : voilà ici le secret que, à force de le contempler, de l'observer, de le portraiturer, de l'admirer, découvrit Picasso chez Santiago Rusiñol. Ce fut, très probablement, le plus grand profit que Picasso retira de ses années barcelonaises. »

*Quan Rusiñol tornà a l'Illa, (...) es va trobar amb uns intel·lectuals inquiets, descontents amb la situació cultural i política de Mallorca i disposats, per tant, a establir vincles amb Catalunya i a utilitzar l'artista barceloní – extravertit, causeur, simpàtic, sociable i assequible – com a interlocutor vàlid. (...) planificaven l'estratègia cultural que, a curt o mig termini, havia de regenerar culturalment i, de rebot, socialment i econòmicament, l'Illa. Santiago Rusiñol es va convertir, en aquells moments, en un ídol per als mallorquins – aquells mallorquins -, que li reien totes les gràcies i tenien el privilegi d'assaborir la primícia de la seva pintura i de la seva literatura.*²⁶³

Le caractère affable et l'activité artistique prolifique de Rusiñol sont donc à l'origine de ce cercle d'intellectuels qui se constitue autour de lui. Mais bien sûr pas seulement. Ses actions au sein d'institutions et d'associations qu'on a pu aborder à travers l'étude de Margarida Casacuberta dans l'introduction de cette partie, mais aussi le caractère polyfacétique de sa personnalité et de son activité – auteur, artiste, dramaturge, véritable journaliste sur le terrain lors de ses voyages relatés et envoyés dans la presse, comme à *La Vanguardia* par exemple – ont fait de Santiago Rusiñol ce qu'il est devenu, à savoir un artiste qui a tout d'abord compté dans les cercles intellectuels les plus élitistes, puis auprès d'un plus large public, notamment lors des représentations de ses pièces de théâtre ou lors d'expositions de ses tableaux. Mais que serait Rusiñol et plus largement, le Modernisme, si la presse à proprement parler « moderniste » n'avait pas impulsé ce nouvel art venu de France et de Belgique ? Le cas de la revue *Pèl i Ploma* est suffisamment évocateur et pertinent pour nous donner des clés de lecture de ce phénomène rusiñolien, provocateur venu bouleverser la mentalité bourgeoise bien établie.

²⁶³ *Ibidem*, pp.102-103 : « Quand Rusiñol revint à l'Île, (...) il se retrouva avec des intellectuels inquiets, mécontents de la situation culturelle et politique de Majorque et disposés, par conséquent, à établir des liens avec la Catalogne et à utiliser l'artiste barcelonais – extraverti, causeur, sympathique, sociable et accessible – comme interlocuteur valide. (...) ils planifient la stratégie culturelle qui, à court ou moyen terme, devait régénérer culturellement et, par la même occasion, socialement et économiquement, l'Île. Santiago Rusiñol devint, à ces moments-là, une idole pour les majorquins – ces majorquins -, qui approuvaient tout de lui et qui avaient le privilège de savourer la primauté de sa peinture et de sa littérature. »

1-2) Diffusion de cette union.

1-2-1) La presse catalane : une importance primordiale pour le mouvement moderniste et un terrain de réflexion privilégié.

C'est à l'âge de vingt ans, en 1881, que Santiago Rusiñol prit la direction et la rédaction de la très célèbre moderniste *L'Avenç*, que l'on a eu l'occasion de présenter dans la première partie. C'est également cette même année que Santiago Rusiñol commença à concrétiser sa passion pour le collectionnisme, en adhérant à l'Association Artistico-Arquéologique. On se rend donc compte que le très jeune Rusiñol prit les rennes de son parcours d'artiste, de collectionneur et de théoricien du modernisme, ce qui le caractérisera toute sa vie.

La presse barcelonaise fut extrêmement prolifique en cette fin du XIXe siècle, comme on a déjà pu l'observer. Beaucoup de revues et de journaux s'axèrent sur des thèmes particuliers, des tendances politiques, ou encore des domaines comme l'art moderniste. Cet art avait la particularité de diviser les professionnels de l'art, tout autant que le public. La presse avait la particularité de mener une véritable croisade pro ou contre ce souffle artistique nouveau qui venait du nord de l'Europe.

Plus tard, les modernistes furent en proie aux critiques acerbes des nouveau Noucentistes, qui s'opposaient à cette vision libertaire de l'art et qui en toute logique prônaient un retour à la Raison, à l'ordre, à un art classique et souhaitaient pour la Catalogne un « impérialisme » non séparatiste, avec une économie et une industrie fortes. Et c'est bien à travers la presse que les oppositions idéologiques et même, philosophiques, pouvaient s'exprimer. C'est ce que nous explique par exemple Margarida Casacuberta, concernant les relations par presse interposée entre Rusiñol et le poète majorquin Gabriel Alomar (1873-1941) d'une part et les noucentistes d'autre part :

Els noms de Rusiñol i d'Alomar van començar a compartir també la categoria de bèsties negres de la jove intel·lectualitat noucentista – més Rusiñol, pel fet de ser una figura més visible que no pas Alomar – i, paral·lelament, van intensificar la seva presència, també tots dos, a les pàgines de L'Esquella de la Torratxa, La Campana de Gràcia i El Poble Català, les publicacions que oposaven a la Ciutat Ideal

*noucentista una ciutat real, amb conflictes de tota mena, necessitats bàsiques per cobrir, ignorància per combatre, gustos per satisfer però també per reconduir, mals costums per adreçar i hipocresies d'índole diversa per denunciar. Durant aquests anys, la relació entre Rusiñol i Alomar es va materialitzar, a més, en pròlegs, articles i gloses que es van dedicar l'un a l'altre.*²⁶⁴

Ce n'est qu'un exemple du genre d'échange qui pouvait se produire à travers les organes de presse. Mais revenons aux débuts de la carrière artistique de Rusiñol.

Dans un autre ouvrage, Margarida Casacuberta évoque, concernant la période de l'École naturaliste d'Olot, une critique de Josep Roca i Roca, directeur de l'hebdomadaire humoristique *L'Esquella de la Torratxa*, qui sera représentative de la pensée générale de la presse de l'époque concernant cette nouvelle tendance réaliste, à savoir en « demi-teinte » et qui ne voyait pas encore, à cette époque, dans la naissance du Modernisme (qui n'avait pas encore atteint sa vocation d'art « national ») autre chose qu'« *una simple qüestió de caràcter, original i independent, que enriquia la inqüestionable realitat de la « nació espanyola»* »²⁶⁵. Ainsi donc, voici la critique de Josep Roca i Roca :

*La majoria dels nostres artistes pinten per vendre i per lo tant no busquen l'aparato, ni es preocupen del tamany. Procuren que els seus quadros càpiguen en les habitacions del dia, en los gabinets i en los salons, i omplen perfectament les necessitats del mercat. Si els assumptos de les seves obres no són grandiosos, en canvi en lo que fan s'hi descobreix la dèria de reproduir la naturalesa sense exageracions ni artificis : són verdaderament catalans i francs, pràctics i amics de la veritat.*²⁶⁶

²⁶⁴ CASACUBERTA, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, p.107 : « Les noms de Rusiñol et d'Alomar commencèrent à partager aussi la catégorie des bêtes noires de la jeune intellectualité noucentiste – plus Rusiñol, par le fait d'être une figure plus visible que non pas Alomar – et, parallèlement, ils intensifièrent leur présence, aussi tous deux, dans les pages de *L'Esquella de la Torratxa*, *La Campana de Gràcia* et *El Poble Català*, les publications qui opposaient à la Ville Idéale noucentiste une ville réelle, avec des conflits de toute sorte, des nécessités basiques à couvrir, de l'ignorance à combattre, des goûts à satisfaire mais aussi à reconduire, des mauvais habitudes à redresser et des hypocrisies de diverses sortes à dénoncer. Durant ces années, la relation entre Rusiñol et Alomar se matérialisa, en plus, avec des prologues, des articles et des poèmes qu'ils se dédièrent l'un à l'autre. »

²⁶⁵ CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol : vida, literatura i mite*, p.17 : « une simple question de caractère, original et indépendant, qui enrichissait l'indiscutable réalité de la « nation espagnole » ».

²⁶⁶ *Ibidem*, p.16 : « La majorité de nos artistes peignent pour vendre et par conséquent ils ne cherchent ni l'apparat, ni à se préoccuper de la taille. Ils font en sorte que les tableaux tiennent dans les chambres de jour, dans les cabinets et dans les salons, et ils remplissent parfaitement les nécessités du marché. Si

Un caractère original catalan, mais sans un art « grandiose » pour le représenter. Ainsi était défini cet art « premier » de ces artistes catalans. Mais c'est aussi un art que la presse voyait comme étant le « ciment » pour unir une bourgeoisie et une élite intellectuelle qui se voulaient toutes les deux modernes. Mais plus encore, le même Josep Roca i Roca montre déjà la liberté qui caractérise ces artistes, face aux carcans de la bourgeoisie « sclérosée » :

*No faltaran, sin duda, rutinarios que, apegados a lo bonito i a lo relamido, torcerán el gesto ante alguna de aquellas obras tan espontáneas i tan sinceras, así en sus medios como en su expresión, obras hechas sin preocuparse lo más mínimo de las preferencias del vulgo... i no obstante, el menos avisado sabrá reconocer en ellas no ya los gérmenes sino la expansión de un nuevo arte, fiel esclavo de la naturaleza i en su esclavitud libre como ella misma i no servil adulator de las preocupaciones y exigencias de ese codiciado elemento de corrupción llamado dinero, que tantas vocaciones tuerce en las esferas del arte y de las letras.*²⁶⁷

Ainsi, on observe que la presse est un témoin des événements artistiques, mais est aussi un excellent révélateur de l'impact de ce nouvel art sur le public, ainsi que sur les mêmes rédacteurs de presse. La presse est également le terrain d'échanges entre intellectuels, ce qui fait de cet organe de communication une plateforme de discussion, où se révèlent le domaine de la pensée de cette période. Ce que l'on voit également dans cette dernière critique, c'est le fait que les artistes modernistes se désintéressent du grand public. Mais Rusiñol, comme on pourra le voir ultérieurement, se rapprochera de ce grand public.

les récits de leurs œuvres ne sont pas grandioses, en revanche dans ce qu'ils font, on y découvre la manie de reproduire la nature sans exagérations ni artifices : ils sont véritablement des Catalans et ils sont francs, pragmatiques et amis de la vérité. »

²⁶⁷ *Ibidem*, p.34 : « Il ne manquera pas, sans doute, de routiniers qui, attachés au joli et à ce qui est poulché, tordront le geste devant une de ces œuvres si spontanées et si sincères, dans leur moyens comme dans leur expression, œuvres faites sans se préoccuper le moins du monde des préférences de la populace... et nonobstant, le moins avisé saura reconnaître en elles non plus les germes mais l'expansion d'un nouvel art, fidèle esclave de la nature et dans son esclavage libre comme elle-même et pas une servile adlatrice des préoccupations et des exigences de ce convoité élément de corruption appelé argent, qui tord tant de vocations dans les sphères de l'art et des lettres. »

La presse, mais aussi les correspondances épistolaires étaient la connexion qu'entretenait Rusiñol, notamment lorsqu'il était à Paris, avec ses pairs, comme Narcís Oller.

Mais s'il est un critique d'art dont la relation avec Rusiñol a été le reflet de l'admiration ou du détachement d'une certaine élite envers l'art moderne, c'est Raimon Casellas (1855-1910), critique d'art à *L'Avenç* à partir de 1891, puis à *La Vanguardia* à partir de 1892, en plus d'autres collaborations à d'autres journaux comme *Catalònia*, *L'Esquella de la Torratxa* ou *¡ Cu-Cut !*. Margarida Casacuberta situe justement en 1891 le premier contact entre Santiago Rusiñol, Ramon Casas et Enric Clarasó, exposant pour la deuxième fois à la Sala Parès et Raimon Casellas. Pour l'occasion de cette exposition, Casellas effectue des lectures de compositions humoristiques, dont une, *La Veu dels Antiquats*²⁶⁸, qui s'attaquait aux réticents vis-à-vis des nouvelles propositions esthétiques. Voici des exemples des critiques effectuées par Casellas :

*Lo que jo trobo d'aquests quadros és que són una total demolició de les convencions i martingales de l'ofici, un valent desafió al mal gust regnant i sobretot una original i ingènua manifestació de dues vigoroses personalitats artístiques que s'entreguen, en cos i ànima, a la persecució de la veritat, plenes de desinterès i independència.*²⁶⁹

Il poursuit :

*Lo revés d'això és fer obra morta, és fer quadros de quadros ; és pintar museu, en comptes de pintar naturalesa ; és seguir escola en lloc de seguir impuls personal.*²⁷⁰

Face aux critiques négatives acerbes des journaux conservateurs, Raimon Casellas devient celui qui vient théoriser et mettre des mots pour faire comprendre ce que l'art de Rusiñol tente de revendiquer derrière les lignes et les couleurs.

²⁶⁸ *Ibidem*, p.62 : « La voix des démodés ».

²⁶⁹ *Ibidem*, p.64 : « Ce que moi je pense de ces tableaux c'est qu'ils sont une démolition totale des conventions et des martingales du métier, un défi courageux au mauvais goût régnant et surtout une originale et ingénue manifestation de deux personnalités artistiques vigoureuses qui s'adonnent, à corps perdu, à la persécution de la vérité, pleines de désintérêt et indépendance. »

²⁷⁰ *Ibidem*, p.64 : « L'envers de cela c'est faire œuvre morte, c'est faire des tableaux de tableaux ; c'est peindre du musée, au lieu de peindre de la nature ; c'est suivre l'école au lieu de suivre l'impulsion personnelle. »

C'est à l'automne 1892, lors de la participation des modernistes catalans à l'exposition de Bellas Artes de Madrid, que l'art moderniste prit un caractère encore plus catalaniste : en effet, un accueil bien mauvais fut réservé aux participants catalans, ce qui valut l'indignation des artistes et, bien sûr, de Raimon Casellas :

*Monstrarse viejo en todo ; en significación y en asunto, en técnica y procedimiento. Nada más distanciado de la vida actual que el motivo de estas pinturas ; nada más divorciado de las corrientes pictóricas que el modo de ser tratados. En la forma y el concepto se patentiza el prurito de chochez que informa este tradicionalismo artístico, que por desgracia ni sabe remontarse a las grandes épocas, sino que se atiene a un romanticismo de bajo vuelo, aparatoso y vulgar.*²⁷¹

Raimon Casellas rajouta cette phrase qui établit formellement le lien entre art et nation, radicalisant la posture nationale catalane et qui par conséquent conseille les artistes catalans de se tourner vers la modernité, à savoir l'Europe, ce qu'appuyait également Alexandre Cortada i Serra de *L'Avenç* :

*Si el arte es la Nación, bien cabe deducir que donde no hay personalidad no hay estilo, y que allí donde la Nación acaba, en aquel punto termina el Arte.*²⁷²

Cependant, ce ne sera pas une amitié ni une collaboration sans fin. Lorsque Casellas ne suit plus les expérimentations artistiques de Rusiñol, il le fera savoir. Et c'est l'année 1899 qui est l'année de ce revirement idéologique et d'appréciation artistique : cette année, Raimon Casellas abandonne *La Vanguardia* au profit de *La Veu de Catalunya*, le journal catalaniste et conservateur dirigé par Enric Prat de la Riba, et donc proche de la Lliga Regionalista. Mais c'est aussi la période pendant laquelle Rusiñol combattait son addiction à la morphine. Ce sont autant d'éléments qui ont creusé le fossé entre les deux anciens amis. Plus encore, des visions divergentes concernant le

²⁷¹ *Ibidem*, pp.80-81 : « Se montrer vieux en tout ; en signification et en affaire, en technique et en procédure. Rien de plus éloigné de la vie actuelle que le motif de ces peintures ; rien de plus divorcé des courants picturaux que la façon dont elles sont faites. Dans la forme et le concept le prurit de radotage qui informe ce traditionalisme artistique, qui par malheur ne sait même pas remonter aux grandes époques, devient patent, mais s'en tient à un romantisme de bas vol, pompeux et vulgaire. »

²⁷² *Ibidem* : « Si l'art est la Nation, il faut bien déduire que là où il n'y a pas de personnalité il n'y a pas de style, et que là où la Nation finit, à ce point termine l'Art. »

rôle du collectionnisme (rappelons que Raimon Casellas était également collectionneur) séparaient les deux personnages : si pour Raimon Casellas le collectionnisme avait pour objectif principal la sauvegarde des objets, pour Santiago Rusiñol, en revanche, seule la passion devait guider le collectionneur et non pas la seule motivation muséale et patrimoniale²⁷³. Cette séparation entre Casellas, le réaliste et Rusiñol, l'idéaliste, réside essentiellement dans le fait que pour Casellas, l'art doit servir la société et doit s'inscrire dans une officialité que rejette Rusiñol, qui lui, veut pour l'art une totale indépendance, une liberté sans bornes.

C'est aussi lors de la création décadentiste de Rusiñol que le « combat » d'idées s'instaurera par voie de presse, notamment à travers les pages du journal *Catalònia* écrites par Ignasi Iglésias. Le vitalisme correspondant, comme on le verra par la suite, à « l'esprit catalan », le ton aigre-doux typiquement rusiñolien entre dans cet élan de régénération de la Catalogne, selon le critique.²⁷⁴

Ceci vient donc surligner le fait qu'il est très difficile de créer un mouvement homogène dans ce que l'on nomme le mouvement moderniste. Il convient à présent d'analyser de près une revue qui, faite par et pour les artistes modernistes, devint la vitrine de cet art : *Pèl i Ploma*, qui vit le jour au tournant du XXe siècle, période alors en pleine ébullition idéologique, spirituelle et esthétique.

1-2-2) La presse du groupe moderniste : le cas de la revue « *Pèl i Ploma* » (1899-1904) dirigée par Miquel Utrillo : Les artistes modernistes promoteurs de leur art et portée de cette revue sur l'élan moderniste.

S'il est une revue qui incarne la diffusion des œuvres et de l'idéologie moderniste, c'est bien *Pèl i Ploma*. Elle n'est pas la seule, loin de là. On ne saurait effectuer une étude exhaustive des revues qui servaient l'art moderniste, cela n'aurait pas de pertinence. Ce qu'il convient de faire, en revanche, afin de saisir le *modus operandi* utilisé par Santiago Rusiñol pour promouvoir son art, au sens large, c'est de mettre en

²⁷³ *Ibidem*, p.92.

²⁷⁴ *Ibidem*, p.265.

relief les effets, les tonalités et les messages retranscrits dans cette revue, pour en saisir la symbiose créatrice d'idéologie.

Margarida Casacuberta nous donne en exemple la série de « pensées » que Rusiñol publie dans cette revue, en juin 1903, d'après les observations qu'il fait du cercle d'intellectuels présents au café Weber :

*Es pot dir que l'artista comença a escriure Màximes i mals pensaments en el precís moment que, acabat de sortir del mal pas, freqüenta, encara a París, el cercle intel·lectual del cafè Weber, amb Maurice Dethomas, Isaac Albéniz, Claude Debussy, Léon Daudet, Marcel Proust i Paul-Jean Toulet, del qual tradueix una sèrie de « Pensaments » per a la revista Pèl i Ploma (juny 1903).*²⁷⁵

Comme dans le tableau *Café de Montmartre*, aussi nommé *El Cafè dels Incoherents*, Rusiñol ne retranscrit pas seulement formellement ce qu'il voit, il saisit l'instant propre à l'impressionnisme pour donner à voir une société sur laquelle il portait alors un regard sinon bienveillant, du moins fasciné par cette nouvelle vie bohème et dans laquelle la poésie a ses lettres de noblesse. Si une analogie dans la forme peut être établie entre ce tableau et ces « Pensées » envoyées à la revue *Pèl i Ploma*, le fond et l'idéologème diffèrent. Les intertextualités en action dans ces écrits ne sauraient agir de la même façon que dans l'œuvre picturale. Treize années séparent ces créations et pour autant, si Rusiñol a changé, a vécu dans les eaux troubles de la morphine, dans la douleur physique, sa production a suivi son regard décadentiste sur le monde et ceux qui l'entouraient. En citant Vinyet Panyella, Margarida Casacuberta vient conforter cette prise de vue sur ces écrits de Rusiñol :

Per la seva banda, Vinyet Panyella parla de Màximes i mals pensaments com d' « una mena de diccionari d'idees que constituïen el resum del seu pas per la vida. Havia de ser com una mena de testament vital de to sentenciós i taxatiu ». Panyella presenta el llibre com un « tornaveu, l'altra cara del mirall de la seva imatge pública »,

²⁷⁵ CASACUBERTA, Margarida, "Santiago Rusiñol, narrador", in *Obra Completa de Santiago Rusiñol*, en ligne <<http://taller.iec.cat/OCSR/documents/Casacuberta.pdf>>, consulté en octobre 2013, p.39 : « On peut dire que l'artiste commence à écrire *Maximes et mauvaises pensées* au moment précis où, tout juste sorti du mauvais pas, il fréquente, encore à Paris, le cercle intellectuel du café Weber, avec Maurice Dethomas, Isaac Albéniz, Claude Debussy, Léon Daudet, Marcel Proust et Paul-Jean Toulet, sur lequel il traduit une série de « Pensées » pour la revue *Pèl i Ploma* (juin 1903). »

*el reflex del « Rusiñol més esqueixat, el personatge que des de la vellesa, el darrer estadi, sentia la necessitat d'expressar tot el que li quedava per dir. »*²⁷⁶

Revenons donc vers les publications dans la revue *Pèl i Ploma* dans sa dimension de revue promotrice du modernisme et fondée par les deux principaux amis de Santiago Rusiñol : Miquel Utrillo, alors empreint d'un grand scepticisme, qui s'occupait de la section littéraire et Ramon Casas, qui, lors de la lecture publique à la Sala Parès de *El jardí abandonat* le 6 juin 1900, était directeur du journal et s'occupait principalement de la section artistique. Cent numéros furent édités par l'entreprise d'édition de *L'Avenç*. Ce furent également ces deux collaborateurs qui fondèrent la revue *Quatre Gats* et ce ne fut pas un hasard : *Pèl i Ploma* suit la publication de *Quatre Gats*.

Les débuts furent principalement marqués par la propagande des deux artistes fondateurs, mais également du mouvement moderniste tout entier. Les principaux collaborateurs qui publièrent leurs œuvres dans la revue furent entre autres Santiago Rusiñol, le sculpteur Josep Llimona (1864-1934) ou encore le peintre Josep Lluís Pellicer i Fenyé (1842-1931). D'abord hebdomadaires, puis bi-mensuelles et enfin mensuelles, les publications de la revue ont aussi été caractérisées par une ouverture sur les artistes étrangers, mais aussi par un intérêt toujours plus accru pour le patrimoine ancien, comme l'atteste également le collectionnisme de Santiago Rusiñol. Au niveau artistique, il est clair, lorsque l'on parcourt les pages de cette revue, qu'elle était totalement ouverte aux nouvelles tendances alors d'actualité. Mais ce qui est également à retenir, c'est que Utrillo décida de s'orienter vers une politique élitiste de la revue, tout en se tournant vers Paris (des traductions en français étaient régulièrement effectuées et des artistes français participèrent, comme Toulouse-Lautrec, dont Rusiñol admirait le travail). Citons par exemple, pour l'édition du 26 mai 1900, pour le numéro 50-52 de la revue, les « *Fulls de cartes il·lustrades* »²⁷⁷ en français, avec pour titre « Complet par tout » ou encore « La lune à moins d'un mètre ». Mais surtout, une publicité en fin de publication nous annonce la parution d'une revue parisienne mensuelle, *L'Humanité*

²⁷⁶ *Ibidem*, p.38 : « De son côté, Vinyet Panyella parle de *Màximes i mals pensaments* comme d' « une sorte de dictionnaire d'idées qui constituaient le résumé de son passage dans la vie. Cela devait être comme une sorte de testament vital au ton sentencieux et radical ». Panyella présente le livre comme un « écho, l'autre visage du miroir de son image publique », le reflet du « Rusiñol le plus déchiré, le personnage qui depuis la vieillesse, le dernier stade, sentait la nécessité d'exprimer tout ce qui lui restait à dire. »

²⁷⁷ Feuillettes de lettres illustrées.

Nouvelle. Plus d'un an plus tard, dans le numéro 80 du 1^{er} septembre 1901²⁷⁸, un article long de trois pages, avec en en-tête sur chacune des pages deux dessins de *La cobla del Pensil* et un tableau, *La Morphine*, effectués par Santiago Rusiñol, est écrit en français : il s'agit d'un article intitulé « Le Traité d'harmonie d'E. Morera » écrit par le compositeur français Vincent d'Indy (1851-1931), grand professeur et créateur notamment de la *Schola Cantorum* de Paris. Sa contribution qui présente une réflexion sur ce traité écrit par le musicien catalan ami de Santiago Rusiñol laisse voir une analyse dans laquelle il loue le travail de Morera, bien que « n'approuvant pas, en principe, l'étude de l'harmonie science (...) ». Ce qui doit être relevé ici, c'est l'article qui suit immédiatement l'article de Vincent d'Indy, à savoir l'article d'E. Sunyol, intitulé « *El criteri artístic-relligiós de Vincent d'Indy* ». Tout d'abord, l'auteur, au détour d'une phrase, nous laisse entrevoir un anti-espagnolisme acerbe :

I la apreciació negativa que d'aquet talent i d'aquet art va fer darrerament el públic de Madrid, no haurà fet més que refermarnos á tots en el concepte de excelencia en que aquí'ls teniem. Perque de la lleugeresa i de la ignorancia dels que á Madrid han malparlat d'en Vincent d'Indy en tenim tambe tots un concepte ben clar i ben cabal.
(...)»²⁷⁹

Cela semble assez clair. Ces deux articles « croisés », l'un de Vincent d'Indy et l'autre étant un article panégyrique du compositeur français, nous prouvent que *Pèl i Ploma* devient la plateforme au sein de laquelle les collaborateurs peuvent mettre en avant les vertus artistiques de leurs pairs.

Si l'on retourne vers le numéro 50-52 de la revue, on peut lire qu'est également annoncé la publication de *El jardí abandonat* de Santiago Rusiñol. Et en cela, on ne peut que voir que cette revue marque le pas du Modernisme francophile qui introduit les nouvelles idées culturelles et morales à Barcelone. Morales, car tous les aspects des

²⁷⁸ D'INDY, Vincent, « Le Traité d'harmonie d'E. Morera », in *Pèl i Ploma*, n°80, 1^{er} septembre 1901, en ligne <<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/pelploma/id/171/rec/76>>

²⁷⁹ SUNYOL, E., « El criteri artístic-relligiós de Vincent d'Indy », in *Pèl i Ploma*, n°80, 1^{er} septembre 1901, en ligne <<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/pelploma/id/171/rec/76>> : « Et l'appréciation négative que de ce talent et de cet art fit dernièrement le public de Madrid, n'aura fait que nous conforter nous tous dans le concept d'excellence que nous en avons ici. Car de la légèreté et de l'ignorance de ceux qui ont médité sur Vincent d'Indy nous en avons aussi tous un concept bien clair et bien capital. (...) »

mœurs des artistes modernes y sont représentés, tout comme sont représentés tous les artistes et écrivains participant au mouvement du Modernisme.

L'élitisme de la revue est ouvertement prononcée en préambule dans ce même numéro 50-52 :

Quan començàrem ens ferem l'il·lusió d'interessar poc a poc al public que compra coses a déu centims ; més en això han sortit un xic errades les profecies que ns ferem i en les que no crèiem gaire. Ara ns encararem més i més al public més tancat d'aficionats a l'art, sense renunciar pera més tard a escampar un semanari d'art popular.²⁸⁰

D'autre part, on l'a dit, cette revue était un promoteur de l'art du cercle moderniste barcelonais et surtout de Santiago Rusiñol, au vu de son amitié profonde pour les deux fondateurs de la revue. Dans l'édition numéro 65 du 1er décembre 1900²⁸¹, on peut lire un article concernant la série des œuvres picturales des *Jardins* de Santiago Rusiñol, écrit par José Maria Sert i Badia (1874-1945). Il est utile avant toute chose d'énoncer que ce peintre était membre du Cercle Artistique de Sant Lluc, et donc, possède une vision proche des valeurs de l'art classique. De même, il travaillera pour le fondateur du mouvement du vigatanisme, l'évêque de Vic, Torras i Bages. Dans cet article, ponctué par deux illustrations des peintures de l'artiste, outre un hommage à la beauté des œuvres de Rusiñol, il en décrit le mystère onirique qui règne dans ces jardins. L'analyse concrète des propos de José Maria Sert sera effectuée dans la partie III, tout comme l'analyse sémiologique des Jardins Abandonnés. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est la tonalité employée par les auteurs de cette revue : ici, avec une tonalité poétique, l'auteur montre son inclination face à l'œuvre de Rusiñol qui a atteint le statut de Maître dans l'Art, allant jusqu'à s'excuser d'avoir osé parler de l'œuvre sacralisée de Rusiñol. Il avoue l'avoir fait pour « mieux saisir la beauté de tout ça ». Reproduire l'action de peindre pour tenter de comprendre les mécanismes créatifs de

²⁸⁰ UTRILLO, Miquel, *Pèl i Ploma*, 26 mai 1900, en ligne <<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/pelploma/id/89/rec/48>> : « Quand nous commençâmes nous nous fîmes l'illusion d'intéresser peu à peu le public qui achète des choses à dix centimes ; mais de cela sont sorties un peu erronées les prophéties qui nous fîmes et en lesquelles nous ne croyons pas beaucoup. Maintenant nous affronteront de plus en plus le public plus fermé de passionnés d'art, sans renoncer pour plus tard à produire un hebdomadaire d'art populaire. »

²⁸¹ SERT, José Maria, « Els Jardins d'en Santiago Rusiñol », in *Pèl i Ploma*, n°65, 1er décembre 1900, en ligne <<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/pelploma/id/151/rec/61>>

Santiago Rusiñol. Reprenant une anecdote d'un ami collectionneur, auquel Edgar Degas demanda pourquoi il peignait, le collectionneur répondit donc ainsi :

*Sembla qu'un dia lo seu íntim Edgar Degas va preguntar-li consternat
devant una de les seves obres el per què pintava, i l'altra va contestar
enseñant-li d'un gest la seva col·lecció esposada en part dins el seu
taller : C'est pour mieux saisir la beauté de tout ça. Es per això que jo
m'arrisco a parlar de pintura per aquesta vegada, i demano perdó per
haverho fet.*

*Volia d'aquest modo sentir i fervor sentir millor la fonda bel·leça que
hi ha en les obres d'en Santiago Rusiñol i desitjo haverho lograt.²⁸²*

Cela en dit beaucoup par conséquent sur les méthodes rhétoriques utilisées pour montrer sa ferveur envers le chef de file du Modernisme.

Plateforme d'échanges de louanges ou de critiques négatives, illustrations des arts nationaux mais aussi français, la revue *Pèl i Ploma* devient la version écrite de tout ce qui pouvait avoir lieu dans un lieu comme le café des *Quatre Gats* : des débats passionnés sur l'art, des compliments, des envolées lyriques, voilà ce qui composait cette édition furtive qui ne dura que cinq années mais qui eut comme caractéristique d'être créée à l'apogée du Modernisme. À la lumière de ce cadre sur les éléments factuels qui amenèrent Santiago Rusiñol à devenir – ou à créer lui-même – l'être emblématique qui devait devenir le symbole de l'Artiste Total pour ses pairs et à réunir autour de lui toute l'énergie de ce mouvement, on peut maintenant présenter cet artiste emblématique, en comprenant la construction pas à pas de ce personnage, avant de parcourir sa trajectoire picturale mouvementée et à la palette très diversifiée.

2) Santiago Rusiñol, une figure emblématique.

2-1) Le personnage de Santiago Rusiñol.

²⁸² *Ibidem* : « Il semble que son proche Edgar Degas lui demanda consterné devant une de ses œuvres pourquoi il peignait, et l'autre répondit en lui montrant d'un geste sa collection exposée en partie dans son atelier : *C'est pour mieux saisir la beauté de tout ça*. C'est pour cela que je me risquerai à parler de peinture pour cette fois, et je demande pardon pour l'avoir fait. Je voulais de cette façon sentir et vous faire mieux sentir la beauté profonde qu'il y a dans les œuvres de Santiago Rusiñol et j'espère l'avoir réussi. »

2-1-1) *L'auca del Senyor Esteve*.

Margarida Casacuberta explique comment l'œuvre majeure de Rusiñol, *L'auca del Senyor Esteve*, qui se révèle être l'histoire autobiographique de l'artiste dans son rapport à la société, a influencé une série de dix-sept lithographies, créées en 1962 par Pablo Picasso, inspirées de ce roman composé de vingt-sept chapitres et de vingt-sept dessins.²⁸³ Rusiñol a trouvé son alter-ego dans le personnage de Ramonet et le Senyor Esteve devient le personnage type du bourgeois catalan, prenant donc le visage de son grand-père, Jaume, voilà ce qui caractérise cet ouvrage qui sera mis en scène en 1917. La portée de cette œuvre est considérable et surtout nous apprend beaucoup sur les tourments de Rusiñol au moment où il a pris le chemin sinueux de la « vie d'artiste ».

Lorsque Margarida Casacuberta décrit les personnages d'Esteve et de Ramonet, elle s'introduit dans la diégèse pour donner vie à la pensée d'Esteve, qui remarque que Ramonet est en fait Santiago Rusiñol, qui a donc « abandonné » l'entreprise familiale pour l'art et qui se questionne sur sa propre importance dans la destinée de Santiago Rusiñol, en tant que représentation du grand-père de l'artiste :

*De fet, al senyor Esteve li semblava molt que, en el personatge de Ramonet, Santiago Rusiñol s'hi havia posat ell mateix. I últimament, per acabar-ho d'adobar, només feia que dir que en ell, en el senyor Esteve, hi havia el seu avi, que es deia Jaume, que provenia de Manlleu – que és on encara els Rusiñol tenen la fàbrica –, que s'havia casat tres vegades – això, en canvi, Santiago Rusiñol no ho deia enlloc i a ell l'havia deixat amb només una i per sempre – i que havia lluitat cos a cos amb els carlins durant la tercera guerra.*²⁸⁴

Cet Esteve, nous dit l'auteur, vient également à notre esprit en tant que *representamen* du rapport de Rusiñol avec la bourgeoisie toute entière, mais aussi en tant que réminiscence d'une Barcelone ancienne, révolue et de la Barcelone bourgeoise,

²⁸³ CASACUBERTA, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, p.96.

²⁸⁴ *Ibidem*, p.183 : « De fait, il semblait vraiment à Monsieur Esteve que, dans le personnage de Ramonet, Santiago Rusiñol s'y était mis lui-même. Et dernièrement, pour finir de le constituer, il ne faisait que dire qu'en lui, en Monsieur Esteve, il y avait son grand-père, qui s'appelait Jaume, qui provenait de Manlleu – que c'est encore où les Rusiñol ont leur usine –, qui s'était marié trois fois – cela, en revanche, Santiago Rusiñol ne le disait nulle part et lui il l'avait laissé avec une seule et pour toujours – et qui avait lutté corps à corps avec les carlistes durant la troisième guerre. »

moderne, qui le fait vivre en tant qu'artiste. Toute l'ambiguïté du personnage de Rusiñol est ainsi pointée du doigt, d'autant plus lorsque l'auteur nous explique l'évolution, au fil des pages, du traitement de Rusiñol envers ce personnage : dur au début, mais qui s'attendrit à la fin. Ce rapport au personnage d'Esteve devient, par antonomase, analogue au lien qu'entretient Rusiñol avec toute la bourgeoisie. Esteve devient ainsi la figure emblématique de cette classe sociale critiquée mais destinataire privilégiée de l'art de Rusiñol et qui par conséquent devient celui qui aurait conditionné la psychologie et la création de l'artiste :

En qualsevol cas, ell, el senyor Esteve, trobava que això de ser personatge literari no era gens fàcil. Tothom s'havia vist capaç, un cop l'autor l'havia abandonat a la seva sort, de carregar sobre les seves espatlles les seves filies i les seves fòbies, els seus problemes i els seus records. No sabia com l'havia fet Santiago Rusiñol, que tothom en feia el que volia, del senyor Esteve. (...) Parlava d'ell, però parlar del senyor Esteve era el mateix que parlar de Barcelona. D'una Barcelona que havia desaparegut, que només perdurava en el record i en la literatura – els glacis de la Ciutadella, les muralles, el tragí comercial del barri de la Ribera, l'esplendor de la processó de Corpus, els valors menestrals –, però també volia dir parlar de la nova Barcelona, la moderna, la de l'Eixample, la del modernisme, la Barcelona burgesa que havia fet possible l'aparició dels artistes que, com Ramonet i el mateix Santiago Rusiñol, havien aconseguit – i això ho devien també al senyor Esteve – convertir la seva vocació artística en una professió.²⁸⁵

Rusiñol, véritable pygmalion d'Esteve et de Ramonet, crée donc tous ces personnages qui dès lors deviennent les emblèmes d'une relation entre les modernistes et

²⁸⁵ *Ibidem*, pp.183-185 : « En tout cas, lui, Monsieur Esteve, trouvait que d'être un personnage littéraire n'était pas du tout facile. Tout le monde s'était vu capable, une fois l'auteur avait abandonné à son sort, de charger sur ses épaules ses préférences et ses phobies, ses problèmes et ses souvenirs. Il ne savait comment Santiago Rusiñol l'avait fait, car tout le monde en faisait ce qu'il voulait, de Monsieur Esteve. (...) Il parlait de lui, mais parler de Monsieur Esteve était la même chose que parler de Barcelone. D'une Barcelone qui avait disparu, qui ne perdurait que dans le souvenir et dans la littérature – les glacis de la Ciutadella, les murailles, le remue-ménage commercial du quartier de la Ribera, la splendeur de la procession du Corpus, les valeurs artisanales –, mais aussi cela voulait dire parler de la nouvelle Barcelone, la moderne, celle de l'Eixample, celle du modernisme, la Barcelone bourgeoise qui avait rendue possible l'apparition des artistes qui, comme Ramonet et le même Santiago Rusiñol, avaient réussi – et cela ils le devaient aussi à Monsieur Esteve – à transformer leur vocation artistique en une profession. »

la bourgeoisie caractérisée par des tensions contradictoires. C'est ce qu'Edmond Raillard nomme « de la marginalité à l'intégration »²⁸⁶. Si Rusiñol et ses compagnons rejettent l'esprit rétrograde et conservateur de la bourgeoisie, il se retrouvent dans une aporie, qui consiste à devoir leur existence à cette même classe bourgeoise à laquelle ils se confrontent, de laquelle ils proviennent et devant laquelle ils exposent leur propositions artistiques. Que l'analogie entre ces personnages d'Esteve et de Ramonet soient volontairement une autobiographie cachée, nul n'en doute. Ce qu'il convient de déterminer, c'est d'une part la motivation consciente de cette œuvre de la part de l'auteur, mais aussi la portée de cette œuvre qui peut s'apparenter à un autoportrait littéraire, mais qui a été défiguré par les lectures divergentes qui en ont été faites du vivant de l'auteur. Lorsque Margarida Casacuberta explique qu'il n'était pas du tout « facile » d'être *el senyor Esteve* car les gens en avaient fait ce qu'ils voulaient, c'est la même analyse qu'en faisait Santiago Rusiñol lui-même, qui s'est vu « dérober » ce personnage qui ne lui appartenait plus, qui a terminé d'être créé dans l'œil du spectateur, d'après les propos repris par Edmond Raillard : « *Me l'han fet malbé ; el senyor Esteve que pinten no és pas el meu* »²⁸⁷.

La bourgeoisie que représente *el senyor Esteve* fait partie intégrante de l'identité sociale originelle de Rusiñol, sur et contre laquelle il s'est bâti. La rejeter, ce fut fait lorsqu'il entreprit de vivre comme s'il était « sans le sou », à Paris. L'intégrer, ce fut chose faite en vivant dans le Montmartre chic et bohème, ainsi que dans les repas, apéritifs et autres réjouissances mondaines qui se mariaient avec cette vie bohème.

Car cette fameuse modernité de la ville de Barcelone, avec ces artistes prolifiques qui en faisaient l'héritière de la modernité européenne, c'est aussi cette même bourgeoisie qui l'a bâtie, comme nous le rappelle Margarida Casacuberta, en prenant la voix narrative de Rusiñol. Ainsi, elle met en lumière les regrets qui ont transformé le roman primitif de 1907 en l'œuvre théâtrale éponyme de 1917. Les « Ramonets », voilà une autre antonomase qui démontre bien que *el senyor Esteve*, en tant que figure emblématique, transmettait aux « Ramonets », aux nouveaux artistes qui, eux aussi, bâtissaient la nouvelle Barcelone, leur argent pour qu'ils l'échangent contre l'art, qui devait investir tous les recoins de la Barcelone moderne. Cette évolution entre le statut

²⁸⁶ RAILLARD, Edmond, « De la marginalité à l'intégration : le conflit intellectuels/bourgeoisie dans l'œuvre littéraire de Santiago Rusiñol », in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Tome 17, 1981, pp. 347-368, en ligne <[/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230x_1981_num_17_1_2352](http://web.revues/home/prescript/article/casa_0076-230x_1981_num_17_1_2352)>, consulté en septembre 2015.

²⁸⁷ *Ibidem*, p.347 : « Ils me l'ont abîmé ; le Monsieur Esteve qu'ils dépeignent n'est pas le mien ».

du *senyor Esteve* des débuts et celui de la fin est exprimée ainsi par Margarida Casacuberta :

*El paper que li havia tocat fer, al senyor Esteve, al començament de la novel·la, al final ja havia variat substancialment. Se li reconeixia el gran esforç que havia fet durant tota la seva vida. La grisor, l'estalvi, l'austeritat, la vida petita que li havia tocat viure, no havien estat debades : el senyor Esteve havia contribuït, i molt, a aixecar la nova Barcelona. Però la cosa no s'acabava aquí. Rusiñol s'havia anat fent gran i fer-se gran volia dir, entre moltes altres coses, adquirir una capacitat de comprensió, de tolerància, i una voluntat de reconciliació amb el passat que la joventut – és llei de vida – no tenia. Aviat, doncs, es va penedir del tracte que li havia dispensat i molt aviat també va decidir refer l'obra. La va reconvertir.*²⁸⁸

Ainsi donc, la relation de Rusiñol avec la bourgeoisie qu'il considérait comme celle qui freinait l'élan moderniste changea du tout au tout, d'après ce que cette réhabilitation littéraire du *senyor Esteve* nous apprend. Mais une autre catégorie de personnes viennent s'opposer au programme moderniste : il s'agit, comme le formule Margarida Casacuberta, des mêmes « Ramonets », autrement dit, ceux qui font l'activité artistique, littéraire et scénique de la Barcelone du début du XXe siècle. Et en ce début du XXe siècle, comme nous le verrons ultérieurement, une nouvelle mouvance voit le jour progressivement et vient en opposition à ce souffle de liberté moderniste, prônant un retour à la raison, à la mesure pour réorganiser la Catalogne au niveau politique mais aussi – et cela est intimement lié comme on a pu le mettre en relief – la nouvelle esthétique : il s'agit du Noucentisme. Comme on pourra l'observer à la fin de cette partie, ce sont des attaques féroces qui viennent jalonner les relations entre ces deux générations d'artistes qui s'opposent et cela, par presse interposée. Mais il y avait également les mêmes acolytes modernistes qui continueraient de percevoir cette bourgeoisie de manière oppositive. Et cela, Rusiñol le savait. Mais ce qui se détache et

²⁸⁸ CASACUBERTA, Margarida, *Op. Cit.*, p.185 : « Le rôle qui lui avait été attribué, à Monsieur Esteve, au début du roman, à la fin il avait varié substantiellement. On lui reconnaissait le grand effort qu'il avait fait durant toute sa vie. La grisaille, l'économie, l'austérité, la petite vie qu'il avait dû mener, n'avaient pas été en vain : Monsieur Esteve avait contribué, et beaucoup, à lever la nouvelle Barcelone. Mais la chose ne finissait pas ici. Rusiñol avait grandi et grandir signifiait, parmi beaucoup d'autres choses, acquérir une capacité de compréhension, de tolérance, et une volonté de réconciliation avec le passé que la jeunesse – c'est la loi de la vie – n'avait pas. Bientôt, donc, il regretta le traitement qu'il avait dispensé et très bientôt aussi il décida refaire l'œuvre. Il la transforma. »

qui peut être mis en relation avec notre étude concernant la mémoire collective dans la partie I, c'est bien que *el senyor Esteve* est passé dans « *l'imaginari col·lectiu dels catalans* »²⁸⁹, qui de fait joue dans cet ensemble systémique qui constitue cette détermination identitaire : si la mémoire collective emprunte ses éléments à l'événementiel historique, l'imaginaire collectif emprunte quand à lui au mythologique, qui revient sous forme d'idéologique par la suite dans le texte culturel.

Si l'on se penche de plus près sur *L'auca del senyor Esteve*, on s'aperçoit qu'après la naissance d'Estevet, dans l'univers calfeutré de l'environnement domestique, le jour du baptême devient rapidement, par la description des personnages, le jour du rite de passage pour l'enfant, qui en fait, passe dans le commerce familial, dans le chapitre III de cette première partie « L'Estevet » : « *A on es veu lo que costa de passar un infant per entre el trànsit comercial. - A on es veu el bateig. I a on es veu que no passa res que valgui la pena de contar-se* ».²⁹⁰ Et la primauté de l'héritage du commerce familial, *La Puntual*, est clairement énoncée : d'abord, par le parrain, *el senyor Esteve* : « *Primer és el comerç que el bateig* »²⁹¹. Puis, la prédominance des valeurs du typique commerçant barcelonais est faite à travers le discours du parrain à Roseta, la mère d'Estevet, à la fin du chapitre :

*Roseta : aquí tens l'Estevet batejat. Fes-ne un bon comerciant. Un que honri el nom de « La Puntual ». Puja'l com es té de pujar. Sèrio, moderat, prudent, bon pagador i bon cobrador, i pràctic : sobretot ben pràctic ; que l'home és el que fa la casa, i la casa és el que fa l'home ».*²⁹²

Les traits caractéristiques catalans sont bien présents : Estevet est un homme censé, réfléchi, économe, et surtout, pratique. Ce terme sera comme une rengaine tout le long du texte. Le stéréotype du catalan urbain et commerçant. Cela dépassera le niveau diégétique pour devenir un véritable trait culturel connu de tous les catalans, passant donc dans la sphère sociale.

²⁸⁹ *Ibidem*, p.187 : « l'imaginaire collectif des catalans ».

²⁹⁰ RUSIÑOL, Santiago, *L'auca del senyor Esteve*, p.29 : « Là où l'on voit ce que cela coûte de passer un enfant dans le circuit commercial. - Là où l'on voit le baptême. Et là où l'on voit qui ne se passe rien qui vaille la peine d'être raconté. »

²⁹¹ *Ibidem*, p.33 : « D'abord le commerce que le baptême ».

²⁹² *Ibidem*, p.37 : « Roseta : ici tu as Estevet baptisé. Fais-en un bon commerçant. Un qui honore le nom de « La Puntual ». Éleve-le comme il se doit. Sérieux, modéré, prudent, bon payeur et bon gagnant, et pratique : surtout bien pratique ; que l'homme est celui qui fait la maison, et la maison est celle qui fait l'homme. »

Mais déjà, dès le chapitre VII, l'attrait irrésistible vers la nature et donc vers la fuite du monde urbain fait son apparition. Ceci provoque une résonance avec les voyages en charrette que Rusiñol effectua, ainsi que ses séjours à Sitges ou dans *l'isla de la calma*, Majorque. Cet épisode dans le chapitre VII fait écho à l'épisode de la troisième partie, dans le chapitre III, quand Estevet (devenu le nouveau *Senyor Esteve*) et son épouse Tomaseta discutent à propos de l'achat d'une villa : mais pas un villa juste pour la maison, une villa pour son jardin :

- *Un safreig – li anà dient -. ¿ Que hi ha res més bonic que un safreig ? L'aigua et serveix per a regar, per a rentar, per a criar peixos vermells, o per a no criar-n'hi si no t'hi agraden, que també els podem estalviar. I l'aviram ? Que hi ha res tan bo com l'aviram ? Sents co, co, co, coc... un ou : catac, catac, catac... un altre ou, i del dia ; allí tots els ous són del dia, i si en menges un saps lo que menges. I els fruiters ? No t'agraden els fruiters ? Tindríem una pomera, un albercoquer, un taronger...*

- *Hi ha el pugó – va dir ell.*

- *No en tindríem, de pugó. Tindríem de tot menos pugó : arbres, ombra, menjador al sol, terra i parra. ¿ No t'agradarà quan sigues vell de seure sota la parra ?*²⁹³

La conversation se poursuit, entre un mari apeuré par les dépenses qui seraient nécessaires à l'achat de cette villa et une épouse qui rêve de ce monde de repos et d'une vie traditionnelle, ce « là-bas », à la « mode d'antan ». Ici, on voit donc le duel entre le monde presque onirique du jardin, avec le mode de vie paysan qui va avec, rappelant ainsi les racines ancestrales catalanes, à l'époque où l'industrie n'avait pas encore ravagé cet environnement naturel, face au bourgeois urbain, qui lui, craint pour les inconvénients de cette nature inconfortable. Toujours en lui rappelant que les dépenses

²⁹³ *Ibidem*, p.181 : « Un lavoir – elle continuait à lui dire -. Qu'y-a-t-il de plus beau qu'un lavoir ? L'eau te sert pour arroser, pour laver, pour élever des poissons rouges, ou pour ne pas y en élever, s'ils ne t'y plaisent pas, car on peut aussi les économiser. Et le poulailler ? Qu'y-a-t-il de plus bon que le poulailler ? Tu entends co, co, co, coc... un œuf : catac, catac, catac... un autre œuf, et du jour ; là-bas tous les œufs sont du jour, et si tu en manges un tu sais ce que tu manges. Et les fruitiers ? Ils ne te plaisent pas les fruitiers ? On aurait un pommier, un abricotier, un oranger...

- Il y a les pucerons – lui dit-il.

- Nous n'en n'aurions pas, de pucerons. Nous aurions de tout sauf des pucerons : des arbres, de l'ombre, une salle à manger au soleil, de la terre et une treille. Ça ne te plaira pas quand tu seras vieux de t'asseoir sous la treille ? »

seraient contrôlées, Tomaseta tente de convaincre son époux, qui, déjà à douze ans, n'était pas fait pour aimer cette nature.

Si nous revenons dans ce chapitre VII de cette première partie, on s'aperçoit bien qu'Estevet n'est pas l'*alter ego* de Rusiñol. Estevet a douze ans lorsqu'il part dans la nature pour s'amuser avec ses amis, mais il n'est pas « disposé » pour apprécier ce contact avec l'environnement naturel où le gain n'a pas sa place. Ce besoin de nature est ainsi formulé, avec une tonalité ouvertement poétique : « *Volien aire, cel, claror de blau, i volien sobretot verdor : una mica de paisatge que els tragués el tel de gris que se'ls havia posat a la vista, de tant mirar claraboies.* »²⁹⁴ Seulement voilà : l'Estevet, formaté par la ville, ne pouvait apprécier ce paysage, comme pris dans une sorte de malédiction :

Amb aquella toma de paisatge, que només prenia els dijous, no n'hi haguera pas hagut per curar-se del mal de fred de la botiga, si l'Estevet no fos l'Estevet. Però ni els arbres, ni les muntanyes, ni les valls, ni els rius, ni les cascades, ni els cingles, no s'havien fet per l'Estevet, ni per tants Estevets de gàbia que tanquen les grans ciutats. (...) Déu devia fer el món per a tothom, però n'hi ha que voldrien ales per a volar d'una banda a l'altra, i n'hi ha que si en tinguessin les posarien a guany.
L'Estevet, ni ales, ni guany.
*Era el terme mig del viure.*²⁹⁵

L'autre étape qui laisse voir comment Estevet se laisse peu à peu « enfermer » dans sa condition prédéfinie de bourgeois commerçant, c'est lorsque *el Senyor Esteve* lui conseille de se marier pour aider au bon fonctionnement du commerce familial. Lorsque Estevet répond, de manière conditionnée, qu'il fera ce que *el Senyor Esteve* voudra, celui-ci lui répond :

²⁹⁴ *Ibidem*, p.57 : « Ils voulaient de l'air, du ciel, la clarté du bleu, et ils voulaient surtout la verdure : un peu de paysage qui leur enlève le voile de gris qui s'était posé sur la vue, de tant regarder des lucarnes. »

²⁹⁵ *Ibidem*, p.75 : « Avec cette prise de paysage, qui ne prenait que les jeudis, il n'y en aurait pas eu pour se soigner du mal du froid de la boutique, si Estevet n'était pas Estevet. Mais ni les arbres, ni les montagnes, ni les vallées, ni les rivières, ni les cascades, ni les escarpements, ne s'étaient faits pour Estevet, ni pour autant d'Estevets de cage qui ferment les grandes villes. (...) Dieu devait faire le monde pour tout le monde, mais il y en a qui voudraient voler des ailes pour voler d'un côté à l'autre, et il y en a que s'ils en avaient ils en feraient de l'argent.
Estevet, ni ailes, ni gain.
C'est vivre à moitié. »

- *Molt bé, Estevet – répondit el senyor Esteve, amb cara de satisfacció*
-. *Veig que t'assembles als teus. I ja que t'assembles als teus, i ets*
*pràctic, i aquí tots som pràctics, parlem menys i anem al gra (...)*²⁹⁶

Il poursuit, en décrivant sa future femme (Tomaseta), avec qui il aura son fils Ramonet – qui représente l'*alter ego* de Santiago Rusiñol –, en disant : « (...) *tinc bons informes comercials (...)* ». ²⁹⁷ Un « bon » mariage donc, dans le sens financier du terme. La fin du chapitre est édifiant et est marqué par une pointe d'ironie, typique de la littérature rusiñolienne : « *Es veu que serien feliços.* » ²⁹⁸ Cela est comparable à une ponctuation avec trois petits points. Un avenir qui promet beaucoup, mais qui semble inquiétant. L'amour non plus n'est pas dans l'envolée passionnée, puisque dans la conversation qu'entretient Estevet avec Tomaseta, il lui tient ces propos : « (...) *avui per demà que jo em casi, com que no tindrè més que el negoci, em portaré bé amb el negoci i em portaré bé amb la dona, que estimaré tant com el negoci...* » ²⁹⁹

Le fait d'être « pratique » devient le leitmotiv de l'œuvre. Un leitmotiv qui sera brisé par Ramonet, le fils d'Estevet et de Tomaseta, qui prendra la décision de rompre avec la tradition familiale en devenant sculpteur. Petit à petit donc, s'installe en filigrane, comme un fondu au blanc dans le domaine cinématographique, la figure de l'artiste en rupture avec le monde codifié et enfermant de sa classe sociale, la bourgeoisie commerçante.

Il faut attendre la deuxième partie de l'ouvrage, nommée « L'Esteve », dans le chapitre VIII, pour voir comment Ramonet commence à affirmer sa personnalité de jeune homme lettré et curieux : « *En un xicot fills de pares botiguers, d'avis botiguers i de besavis comerciants, era complicat de saber per quins atavismes llunyans i per quins viaranys intricats li venia aquella fam de llegir tot lo que trobava.* » ³⁰⁰ Il n'est donc pas

²⁹⁶ *Ibidem*, p.75 : « - Très bien Estevet – répondit Monsieur Esteve, avec un visage de satisfaction -. Je vois que tu ressembles aux tiens. Et puisque tu ressembles aux tiens, et tu es pratique, et ici nous sommes tous pratiques, parlons moins et allons à l'essentiel (...) ».

²⁹⁷ *Ibidem*, pp.75-76 : « (...) j'ai de bons rapports commerciaux (...) ».

²⁹⁸ *Ibidem*, p.79 : « A ce qu'il paraît ils seraient heureux ».

²⁹⁹ *Ibidem*, p.86 : « (...) aujourd'hui pour demain où je me marie, comme je n'aurai rien de plus que le négoce, je me comporterai bien avec le négoce et je me comporterai bien avec la femme, que j'aimerai autant que le négoce... »

³⁰⁰ *Ibidem*, pp.155-156 : « Chez un jeune homme fils de parents boutiquiers, de grands-parents boutiquiers et d'arrière-grands-parents commerçants, il était compliqué de savoir de quels atavismes lointains et de quels sentiers inextricables lui venait cette faim de lire tout ce qu'il trouvait. »

étonnant que la fortune familiale, comparée très souvent à une « condamnation »³⁰¹, ne soit pas l'objectif de vie de Ramonet.

C'est au chapitre IV de cette même partie, que Ramonet, alors âgé de vingt ans, prend des cours à la *Llotja* et lit des livres en cachette :

I el noi ? En Ramonet ?

En Ramonet anava a Llotja.

A la Borsa ?

A Llotja, a dibuixar.

Però...

Hi anava només de nits, però hi anava. I que no hi feia cap falta.

Però com pot ser que en aquella casa tan sèria... ?

Tan... ?

*Potser perquè no sabien lo que era Llotja, com no sabien què volien dir aquells llibres que trobaven i que ell llegia d'amagat ; com no sabien tantes coses que no són vendre vetes i fils.*³⁰²

Utilisant une habile rhétorique pour simuler un dialogue entre nous, les lecteurs, et le narrateur, Rusiñol nous fait entrer dans ce qui va provoquer la rupture familiale. La famille bourgeoise ici présentée comme ignorante, hormis pour sa profession, vient s'opposer frontalement au monde de l'art et de la culture. Nous nous retrouvons donc pleinement dans le genre autobiographique, qui s'est construit tout le long de la narration et qui vient ici trouver son point culminant. Le lecteur pénètre ainsi dans l'univers intime et familial d'un personnage, Ramonet, qui prend progressivement les traits de Santiago Rusiñol.

C'est dans ce même chapitre que nous arrivons au cœur même de ce que nous pourrions nommer la « fracture » entre Ramonet et sa famille. Cela se passe autour d'un

³⁰¹ *Ibidem*, pp.170 et 188.

³⁰² *Ibidem*, p.189 : « Et le garçon ?

Ramonet ?

Ramonet allait à la *Llotja*.

À la Bourse ?

A la *Llotja*, pour dessiner.

Mais...

Il n'y allait que les nuits, mais il y allait. Et il ne le manquait jamais.

Mais comment cela est possible dans cette maison si sérieuse... ?

Si... ?

Peut-être parce qu'ils ne savaient pas ce qu'était la *Llotja*, comme ils ne savaient pas ce que voulaient dire ces livres qu'ils trouvaient et qu'il lisait en cachette ; comme ils ne savaient pas tant de choses qui ne sont pas vendre des rubans et des fils. »

dialogue entre le père et le fils³⁰³. Et le cœur de cette conversation, après une incompréhension de la part du père, se situe à cet endroit :

I que és això de l'Art ?

Ja li vaig dir que no em pot entendre.

Explica-m'ho.

És impossible d'explicar-l'hi. Aquestes coses no s'expliquen : se senten, s'hi neix, i un les va estimant, estimant, fins que ve un dia que ja no pot abandonar-les.

Però a qui és que es va estimant ?

A ningú. A una cosa que és un desig de crear, de fer obres, de realitzar lo que un somia.

Però on és tot això que dius ?

Enlloc i pertot. No sé com dir-l'hi. És a dintre del pensament.

Ramonet, o ets boig o m'hi faries tornar. Tu tens alguna dona, no sé on, i t'hi has encapritxat i no vols dir-ho.

L'Art és mellor que cap dona.

Tinc cinquanta anys, i a mi no m'enganyes.

Ni l'enganyo ni el vui enganyar. He parlat perquè em pregunta, però ja sabent que no m'entendria.

Doncs jo n'entenc una, de cosa, que la vui i tindràs que fer-la : que estiguis per l'obligació, que no et distreguis del negoci i que formis, com jo vaig formar i com hem format tots els de la casa, o si no, no vas més a Llotja.

*Pare, si per cas no anés a Llotja, aniria a una altra banda. No és a Llotja que hi ha el mal. El mal, un el porta a dintre seu.*³⁰⁴

³⁰³ *Ibidem*, pp.192-193-194.

³⁰⁴ *Ibidem*, pp.193-194 : « Et qu'est-ce que cela l'Art ?

Je vous ai déjà dit que vous ne pouvez pas me comprendre.

Explique-le moi.

C'est impossible de vous l'expliquer. Ces choses ne s'expliquent pas : elles se sentent, on y naît, et on les aime, on les aime, jusqu'à ce qu'arrive un jour où on ne peut plus les abandonner.

Mais qui aime-t-on ?

Personne. Une chose qui est un désir de créer, de faire des œuvres, de réaliser ce dont on rêve.

Mais où est tout ce que tu dis ?

Nulle part et partout. Je ne sais pas comment vous le dire. C'est dans la pensée.

Ramonet, soit tu es fou soit tu me ferais le devenir. Toi tu as une femme, je ne sais où, et tu t'es amouraché et tu ne veux pas le dire.

L'Art est mieux que n'importe quelle femme.

J'ai cinquante ans, et moi tu ne me trompes pas.

Je ne vous trompe pas ni je veux vous tromper. J'ai parlé parce que vous me demandez, mais en sachant déjà que vous ne me comprendriez pas.

Donc moi j'en comprends une, de chose, car je la veux et tu devras la faire : que tu sois disposé pour

Cette conversation résume tout ce qui confronte ces deux mondes. Dès lors, les différences irréductibles entre ces deux modes de vie opposés ne feront qu'augmenter, jusqu'à la séparation prévisible de Ramonet avec sa famille, concrétisée par la dispute avec le père, amenant tristesse et colère. Ainsi est nommé le chapitre de cette dispute : « *De com s'alça una tempestat en un estany d'aigües somortes* ». ³⁰⁵ Les eaux mortes renvoient irrémédiablement aux eaux stagnantes des Jardins Abandonnés que Rusiñol effectuera.

Nous arrivons à la mort de la « maison » et la mort de « *l'auca* » dans le chapitre VII de cette partie. Nous entrons dans l'hiver pluvieux et boueux et ici, le personnage voit son destin se séparer de celui de Santiago Rusiñol : Ramonet s'est soumis, sans se plaindre, mais avec la tristesse au cœur. Tandis que son père se meurt de n'avoir pas vécu. Ainsi le formule le narrateur, dans cette tonalité aigre-doux si caractéristique :

En Ramonet complia lo pactat. No havia parlat més de lo seu : d'aquell ofici d'escultor, que ni el gosaven anomenar ; no havia sortit cap més tarda ; no havia anat més a dibuixar ; s'havia despedit d'aquells companys, i no es movia de la garita, com el sentinella del dever ; però, en el fons d'aquella calma, s'hi sentia la mar de fons, una quietud de mal temps que feia pressentir grans tempestes. (...) El metge, aixís que el va veure, va endevinar-li el que tenia. Tenia el no haver tingut mai res. Tenia la pau de tants anys que ha fermentat i s'ha tornat sucre ; tenia el mal d'una sang que de tant no ser-ne es torna aigua ; tenia el mal de « La Puntual », el mal de la quietud, el mal de no viure, el principi d'una mort que comença el dia de néixer. ³⁰⁶

Mais l'histoire se clôt avec ce père qui a offert la possibilité à son fils de « vivre ». D'une tonalité extrêmement émotive, avec l'aveu d'un père qui accepte la

l'obligation, que tu ne te distraies pas du négoce et que tu formes, comme moi j'ai formé et comme nous avons tous formé ceux de la maison, ou sinon, tu ne vas plus à la *Llotja*.

Père, si jamais je n'allais plus à la *Llotja*, j'irai ailleurs. Ce n'est pas à la *Llotja* qu'il y a le mal. Le mal, on le porte en soi. »

³⁰⁵ *Ibidem*, p.203 : « Comment se forge une tempête sur un étang d'eaux moribondes »

³⁰⁶ *Ibidem*, p.213 : « Le médecin, en le voyant ainsi, devina ce qu'il avait. Il avait de ne jamais rien avoir eu. Il avait la paix de tant d'années qui a fermenté et est devenue du sucre ; il avait le mal d'un sang qui ne l'est tellement pas qu'il devient de l'eau ; il avait le mal de « La Puntual », le mal de la quiétude, le mal de ne pas vivre, le début d'une mort qui commence le jour de la naissance. »

destinée de son fils, qui lui, pourra ainsi vivre, la fin de la narration laisse le spectateur dans la vision d'un monde bourgeois qui ne vit pas, qui ne ressent pas, face à un monde qui ressent et qui vit, mais qui ouvre la porte également à la souffrance de la marginalité et de l'incompréhension. Ainsi est traduit le monde bourgeois :

Pobre ric ! Pobre senyor Esteve ! De què li havien servit tants anys de perseverància, d'estalvi, de presó i de taulell ? ¿ Quin profit n'havia tret, d'aquelles ditzoses quatre regles i d'aquella mitja cana ? ¿ Qui rompria aquella guardiola que robatia de diners ? El noi ! I el noi ; ai !, on aniria el noi ?³⁰⁷

C'est donc ainsi que cette dichotomie se traduit : vivre sans tonalité, ou vivre dans les sensations parfois destructrices. Le choix pour Santiago Rusiñol a été fait et l'on peut deviner ici une volonté expiatoire qui amènerait à l'artiste la bénédiction de son grand-père, ici incarné par *el Senyor Esteve*. Ou bien est-ce au contraire une façon d'exprimer l'ombre de ce joug familial qui se reflétera dans chaque œuvre réussie, à qui il devra toutes ses gloires ? Ainsi est formulée le discours final de ce père, qui traduit sa non-existence à travers la métaphore (une fois de plus) végétale, la terre étant sa vie, la plante étant son fils, qui vit grâce au sacrifice paternel :

Deixa'm dir, que encara hi sóc a temps. Jo he treballat molt en el món. No he fet més que això : treballar. Ara que m'en vaig et puc dir que no he viscut, que no sé lo que és viure. He passat. Només he passat. Jo no he estat jove, no he estat home, no he sigut res a la vida. He sigut un botiguer que ha trobat una casa feta, que l'ha cuidada, que l'ha seguida, que l'ha feta prosperar, perquè després vingués un altre, tu, i l'anés cuidant com jo l'he cuidada, i tu, tu ja sé que la deixaràs ! (...) Tu, Ramonet, seràs escultor. No sé si desitjo que ho siguis, però lo que sé és que ho seràs. T'he vist sempre a l'escriptori, però no hi eres, a l'escriptori. Hi eres només que per mi, i ja t'agraeixo que hi fossis. « Adoni's del meu sacrifici », em recordo que em vas dir un dia, i me n'he adonat, i per això parlo. Adona't del meu, et vui dir jo. Adona't sempre i a tothora que havies tingut un pare que

³⁰⁷ *Ibidem*, p.214 : « Pauvre riche ! Pauvre Monsieur Esteve ! À quoi lui avaient servi tant d'années de persévérance, d'économie, de prison et de comptoir ? Quel profit en avait-il retiré, de ces maudites règles et cette demie-canne ? Qui romprait cette tire-lire qui regorgeait d'argent ? Le garçon ! Et le garçon ; aïe !, où irait le garçon ? »

*no havia sigut res en el món perquè tu poguessis ser ; que havia anat fent diners perquè tu els poguessis tenir, i que si mai fas una obra bona, en aquest camí que vols emprendre, sense mi no l'hauries feta. Perquè surti una planta, fill meu, es té d'haver abonat la terra, i jo no he estat més que abono i terra. Sigues tu... lo que tu ambiciones, ja que no has nascut per a ser terra, i recorda't d'aquest racó on no haviem viscut perquè visquessis.*³⁰⁸

L'auca del senyor Esteve est l'œuvre de Rusiñol qui combine deux caractéristiques : d'abord, il s'agit d'une œuvre autobiographique, mais comme beaucoup l'ont été ; mais surtout elle relate le désir inavoué d'un artiste qui ne pouvait que s'adonner à ce qu'il ne pouvait expliquer, mais qui a, semble-t-il, gardé ce désir de reconnaissance familiale enfoui. Ainsi, cette œuvre a participé à l'élaboration du « personnage » Santiago Rusiñol.

2-1-2) Santiago Rusiñol : la construction de la figure de l'Artiste Moderniste.

« (...) *la imatge del bohemí* »³⁰⁹, telle est la définition de Margarida Casacuberta à propos de l'aura dont s'est entouré programmatiquement Santiago Rusiñol. Ramon Casas, son compagnon dans les méandres de la vie d'artiste et Raimon Casellas, le critique d'art de *La Vanguardia* qui tournera le dos par la suite au modernisme dès son

³⁰⁸ *Ibidem*, pp.214-215 : « Laisse-moi dire, que je suis encore à temps. Moi j'ai beaucoup travaillé dans le monde. Je n'ai rien fait de plus que ça : travailler. Maintenant que je m'en vais je peux te dire que je n'ai pas vécu, que je ne sais pas ce qu'est vivre. Je suis passé. Je suis juste passé. Moi je n'ai pas été jeune, je n'ai pas été homme, je n'ai rien été dans la vie. J'ai été un boutiquier qui a trouvé une maison faite, qui l'a soignée, qui l'a suivie, qui l'a faite prospérer, pour qu'après vienne un autre, toi, et continue à la soigner comme moi je l'ai soignée, et toi, toi je sais déjà que tu la laisseras ! (...) Toi, Ramonet, tu seras sculpteur. Je ne sais pas si je désire que tu le sois, mais ce que je sais c'est que tu le seras. Je t'ai toujours vu au bureau, mais tu n'y étais pas, au bureau. Tu y étais seulement pour moi, et je te remercie déjà que tu y aies été. « Rendez-vous compte de mon sacrifice », je me rappelle que tu m'as dit un jour, et je m'en suis rendu compte, et pour cela je parle. Rends-toi compte du mien, je veux te dire moi. Rends-toi compte toujours et à toute heure que tu avais eu un père qui n'avait été rien dans le monde pour que toi tu puisses être ; qui avait fait de l'argent pour que toi tu puisses l'avoir, et que si jamais tu fais une bonne œuvre, dans ce chemin que tu veux prendre, sans moi tu ne l'aurais pas faite. Pour que sorte une plante, mon fils, il faut avoir payé la terre, et moi je n'ai été que *je paye* et terre. Sois toi... ce que tu ambitionnes, puisque tu n'es pas né pour être terre, et souviens-toi de ce coin où nous n'avions pas vécu pour que tu vives. »

³⁰⁹ CASACUBERTA, Margarida, *Op. Cit.*, p.136 : « (...) l'image du bohémien ».

passage comme directeur au journal *La Veu de Catalunya*, sont tous deux les participants au modelage de ce personnage d'artiste moderniste par excellence que s'est forgé Rusiñol. Du discours inaugural de l'artiste avant la représentation de la pièce *La Intrusa* de Maeterlinck, qui semblait ressembler en soi à une représentation théâtrale³¹⁰, au textes enflammés de Casellas (« *Casellas va ser un dels principals creadors de la figura de Santiago Rusiñol, és a dir, de la seva imatge d'artista* »³¹¹), tout contribuait à bâtir une image de Rusiñol qui, en soi, était déjà une œuvre d'art.

Nous en avons vu les effets, c'est-à-dire le pouvoir rassembleur de ce personnage. Mais il est important de comprendre aussi le mécanisme qui fut opérant dans la construction de cette nouvelle figure qui s'incorpora dans la personnalité de Rusiñol.

Margarida Casacuberta, pour nous décrire les fondements dans l'élaboration du « personnage » Santiago Rusiñol, emploie le terme de « pygmalion » concernant son compagnon Raimon Casellas. Cela peut paraître « cliché », mais en réalité bien des éléments nous prouvent que ce choix sémantique est justifié. Et dans ce procédé, le critique d'art ami, puis opposant, de Rusiñol, a participé :

*Casellas va ser un dels principals creadors de la figura de Santiago Rusiñol, és a dir, de la seva imatge d'artista. I l'artista refinat, sacerdot de l'art, sacrificat i compromès amb la seva societat, encara que incomprès, és una imatge que Casellas va perfilar amb gran nitidesa en parlar de Maurice Maeterlinck a La Vanguardia immediatament abans que, joh casualitat !, una de les obres més conegudes del dramaturg belga es posés en escena en el marc de la segona festa modernista de Sitges, la tardor de 1893.*³¹²

Également, Margarida Casacuberta nous démontre comment, lors du discours inaugural avant la représentation à Sitges de la pièce de Maeterlinck, *La Intrusa*, Rusiñol effectua en fait un numéro théâtral. Ce « personnage » Rusiñol (ne pas voir

³¹⁰ *Ibidem*, p.72.

³¹¹ *Ibidem*, p.71 : « Casellas fut un des principaux créateurs de la figure de Santiago Rusiñol, c'est-à-dire, de son image d'artiste. »

³¹² *Ibidem*, p.71 : « Casellas fut un des principaux créateurs de la figure de Santiago Rusiñol, c'est-à-dire, de son image d'artiste. Et l'artiste raffiné, sacerdote de l'art, sacrifié et engagé dans sa société, même si incompris, est une image que Casellas profila avec un grand brio en parlant de Maurice Maeterlinck dans *La Vanguardia* immédiatement avant que, oh coïncidence !, une des œuvres les plus connues du dramaturge belge ne se mette en scène dans le cadre de la seconde fête moderniste de Sitges, l'automne 1893. »

dans cette expression une manière d'évoquer un manque d'authenticité, mais au contraire, l'investissement complet de Santiago Rusiñol dans ce qu'il nomme « l'Artiste Total ») par ailleurs, selon Margarida Casacuberta (qui émet des réserves, ce qui est normal, sur l'atteinte de la mort de Casellas sur la psychologie de Rusiñol), a vécu la mort d'une partie de lui-même lorsque le critique d'art est décédé.³¹³ Toujours est-il que, selon l'auteur, la plus grande œuvre d'art de Rusiñol reste « lui-même », ce qui répond bien à la consigne de « l'Art Total, l'Art partout », y compris donc, dans soi :

*La vida de l'artista com una creació d'art : heus aquí el secret que, a força de contemplar-lo, observar-lo, retratar-lo, admirar-lo, va descobrir Picasso en Santiago Rusiñol. Va ser, molt probablement, el més gran profit que Picasso va treure dels seus anys barcelonins.*³¹⁴

Rusiñol, comme le miroir de Picasso, ainsi le décrit Margarida Casacuberta. Rusiñol a mis toute sa volonté pour se construire comme le personnage de Ramonet, mais plus largement, comme la figure de l'Artiste moderniste par excellence. Mais c'est également dans le regard de ceux qui l'entouraient que Rusiñol a pu faire émerger cet être complexe, tourmenté, qui a fait de lui-même sa première œuvre d'art. Mais bien entendu, c'est toujours le filtre du regard de l'autre, agissant comme un « miroir », qui fait de Rusiñol ce que Margarida Casacuberta nomme une « littérature ». L'auteur reprend les termes de l'écrivain et journaliste Léon Daudet, qui a eu l'occasion de connaître Rusiñol lorsqu'il faisait ses cures pour lutter contre son addiction à la morphine dans le sanatorium de Boulogne-sur-Seine. Elle détaille le Rusiñol que percevait Daudet :

La construcció d'art en què Rusiñol va convertir la seva vida és el que, efectivament, perdura. La literatura ha guanyat, com sempre, la partida. Encara que la partida es jugui a bandes molt diferents, tantes com miralls hi ha. Perquè la imatge en part inèdita de Santiago Rusiñol que reflecteix el tros de mirall que correspon a Léon Daudet no deixa de ser, igualment, literatura : els gestos de l'artista, les seves aficions – a Rusiñol li agradava, es veu, cuinar, i feia una escudella i

³¹³ *Ibidem*, p.77.

³¹⁴ *Ibidem*, p.94 : « La vie de l'artiste comme une création d'art : voilà le secret que, à force de le contempler, de l'observer, de le portraiturer, de l'admirer, découvrit Picasso chez Santiago Rusiñol. Il fut, très probablement, le plus grand profit que Picasso retira de ses années barcelonaises. »

*carn d'olla i uns arrossos excel·lents -, el seu gust musical, encarnat en les obres de Debussy, d'Albéniz o de Bizet, la seva manera peculiaríssima de parlar francès (...), tots, absolutament tots, són detalls relativament poc coneguts de la biografia de Santiago Rusiñol i cap no és res més que literatura. Perquè aquest Rusiñol és el Rusiñol de Daudet (...)*³¹⁵

De la même manière que le spectateur achève l'œuvre (ce que l'on pourra comprendre dans le dernier chapitre de cette partie), les membres du cercle intime de Rusiñol participaient également à la création de son personnage.

Et c'est bien un cercle d'initiés et d'intellectuels qui pouvaient intégrer ce monde rusiñolien, car l'artiste était élitiste, c'est du moins ce que nous dit Margarida Casacuberta : « (...) *Rusiñol compartia, més o menys, amb Léon Daudet la convicció que la democràcia, considerada com el triomf de la massa gregària i grisa sobre l'individu genial, no podia fer cap bé a la societat moderna.* »³¹⁶ C'est donc dans cet état d'esprit que Rusiñol entreprit de changer le paysage culturel de la Catalogne, que ce soit depuis sa maison de pêcheur à Sitges, ou, comme on le verra plus tard, en parcourant la nature en Catalogne, en Andalousie puis à Majorque. Car c'est bien lui qui crée le lien entre la Catalogne septentrionale et « *I'lla* ».

Outre le modelage de son personnage de Sacerdote de l'art, Santiago Rusiñol devient celui par qui le salut à travers l'art doit vaincre le conformisme. Rusiñol va alors entreprendre une trajectoire géographique qui forgera son art, en tant que nouvelle proposition esthétique mais aussi en tant que discours dont la narrativité vient compléter la narrativité littéraire, car son art est ainsi fait : on ne peut concevoir son œuvre picturale sans saisir son espace mental, mais on ne peut non plus dissocier les formes artistiques qu'il emploie, car elles sont issues de la même source. Et c'est par une méthode dialectique que bien souvent, le texte rusiñolien donne à voir tous ses

³¹⁵ *Ibidem*, pp.117-118 : « La construction d'art en laquelle Rusiñol transforma sa vie est ce qui, effectivement, perdure. La littérature a gagné, comme toujours, la partie. Encore que la partie se joue dans des côtés très différents, comme autant de miroirs. Parce que l'image en part inédite de Santiago Rusiñol que reflète le morceau de miroir qui correspond à Léon Daudet ne cesse d'être, également, de la littérature : les gestes de l'artiste, ses passions – Rusiñol aimait, paraît-il, cuisiner, et il faisait une *escudella i carn d'olla* et des riz excellents -, son goût musical, incarné dans les œuvres de Debussy, d'Albéniz ou de Bizet, sa manière très particulière de parler français (...), tous, absolument tous, sont des détails relativement peu connus de la biographie de Santiago Rusiñol et aucun n'est rien de plus que de la littérature. Parce que ce Rusiñol est le Rusiñol de Daudet (...) »

³¹⁶ *Ibidem*, p.115 : « Rusiñol partageait, plus ou moins, avec Léon Daudet la conviction que la démocratie, considérée comme le triomphe de la masse grégaire et grise sur l'individu génial, ne pouvait faire aucun bien à la société moderne. »

paradoxes, dans l'élan pour élaborer un Art dont la sémantique suivrait les mouvances de la sociologie catalane, dans une période où Paris laisse voir bon nombre d'artistes qui proposent autant de possibilités de nouvelles propositions artistiques, que tout artiste pouvait suivre, oubliant son unicité créatrice.

III – Santiago Rusiñol : la recherche d'un Art catalan dans une Europe moderne.

1) Avant Paris : le naturisme.

1-1) Les voyages en charrette : une vision *costumbrista* de la Catalogne.

1-1-1) La genèse de la Catalogne : un pèlerinage, l'École paysagiste d'Olot (1888).

Josep Laplana nous décrit la tonalité rurale des paysages catalans dans les œuvres de Rusiñol de la fin des années 1880 en ces termes :

*La pintura de Rusiñol en estos años tenía un sabor rural. Se interesaba por paisajes y tipos genuinamente catalanes, por lo que su pintura podía parecer emparentada con la de Joaquim Vayreda (1843-1894), pero sin el lirismo de éste y con una premeditada voluntad de pintar après nature. Le gustaban los ancianos vestidos con ropas tradicionales y las viejas arrugadas, que encarnaban una sabiduría telúrica irremediabilmente condenada a desaparecer ante el progreso ciudadano. Sentía especial ternura por los niños que encontraba en las masías, que le parecían el exponente de la fragilidad de una civilización que se estaba evaporando. Rusiñol pintaba estos temas y personajes con alma de naturalista. No era un encomio a la tradición ancestral, como pudiera ser el caso de carlistas al modo de los hermanos Vayreda, sino que Rusiñol pretendía levantar acta de una Cataluña que estaba desapareciendo a ojos vista por imperativos del progreso.*³¹⁷

³¹⁷ LAPLANA, Josep, *Op. Cit.*, pp.13-15 : « La peinture de Rusiñol dans ces années-là avait une saveur rurale. Il s'intéressait aux paysages et aux traits authentiquement catalans, ce pourquoi sa peinture

Cette dernière réflexion apporte un élément notable dans une démarche de compréhension de la personnalité de Rusiñol : Rusiñol, le moderniste, l'Artiste Total, le personnage des fêtes modernistes inspirées de la vie de bohème parisienne, vient ici montrer un autre aspect de sa posture artistique : l'hommage à une Catalogne qui s'efface et qui disparaît au profit d'une autre, moderne, progressiste et qui ne laisse que peu de place à la célébration d'un passé commun, délimité dans un espace : celui de la ruralité. Ainsi, on peut d'ores et déjà noter une première dichotomie dans son acte créateur. Le Modernisme auquel il adhère vient se juxtaposer à ce regard sur une Catalogne ancestrale. L'auteur Josep Laplana nous explique qu'il ne s'agit pas d'un réel hommage, mais plus une constatation de ce qu'il advenait. Cela peut se poser comme question, mais qu'il s'agisse ou non d'un hommage, ces œuvres, en tant que produits culturels, recèlent les mêmes traits sémiologiques : absence presque totale de l'humain et description de ces paysages de façon non plaisante, à la différence de l'aspect champêtre des œuvres de Vayreda. Ces paysages ou encore la représentation des bâtisses traditionnelles catalanes comme *la masia* prennent la valeur de lieu de pèlerinage. En effet, elles sont le vestige restant d'une Catalogne qui se nourrissait de la nature et qui conservait ses traditions. *L'Escola d'Olot* provient de l'époque de la Restauration, ce qui n'est pas un hasard : le catalanisme politique formé par une bourgeoisie puissante économiquement a inspiré un art qui se voulait revendicatif d'une identité culturelle positive, basée, en ce qui concerne cette École artistique, sur la présentation de paysages purs, naturalistes et donc sans fard.

La réflexion et la description de Josep Laplana nous offre de précieuses données, que l'on se doit d'analyser et qui permettront de faire le lien avec l'étude détaillée de certaines de ces œuvres. En effet, si l'on effectue une simple analyse sémantique, on peut regrouper les lemmes (ou ensemble de lemmes) suivants de par leur appartenance au champ sémantique des traditions catalanes rurales : rurale, authentiquement, catalans, anciens vêtements, robes traditionnelles, sagesse tellurique, *masias*, tradition ancestrale.

pouvait paraître apparentée avec celle de Joaquim Vayreda (1843-1894), mais sans le lyrisme de ce dernier et avec une volonté préméditée de peindre d'après nature. Il aimait les anciens vêtements avec des robes traditionnelles et les vieilles ridées, qui incarnaient une sagesse tellurique irrémédiablement condamnée à disparaître face au progrès urbain. Il ressentait une tendresse spéciale pour les enfants qu'il rencontrait dans les *masias*, qui lui paraissaient être la devanture de la fragilité d'une civilisation qui était en train de s'évaporer. Rusiñol peignait ces thèmes et ces personnages avec une âme de naturaliste. Ce n'était pas une louange à la tradition ancestrale, comme cela pouvait être le cas de carlistes à la façon des frères Vayreda, mais Rusiñol prétendait prendre acte d'une Catalogne qui était en train de disparaître à vue d'œil pour des impératifs du progrès. »

Ces lemmes s'opposent au lemme « progrès ». Ainsi donc, l'auteur présente bien ces œuvres comme étant une sorte d' « état des lieux » d'un passé rural qui tend à disparaître aux yeux de Santiago Rusiñol. A la lumière de cette observation, on peut tisser un lien entre cette donnée et l'idée du « pèlerinage » : de par sa signification et de par sa connotation, ce terme permet de définir ce qu'effectue Rusiñol en créant ces œuvres. Comme un exilé qui revient sur un lieu sacré, il devient le pèlerin qui retourne vers un lieu de dévotion, ici un passé révolu, qui acquiert donc un caractère sacré et qui permet au pèlerin de se « ressourcer », au sens propre comme au sens figuré.

De là à percevoir le lien entre d'une part cet aspect pèlerin de ces représentations de la ruralité catalane et d'autre part la tradition catalane de l'excursion (y compris l'excursion culturelle), il n'y a qu'un pas. *L'Associació d'Excursions Catalana*, fondée en 1878, dans laquelle était secrétaire celui qui sera son compagnon d'aventures parisiennes Miquel Utrillo (1862-1934), fut une des premières associations à laquelle adhéra le jeune Rusiñol. A partir de ce moment, il envoya ses écrits et ses descriptions de voyages au journal moderniste *L'Avenç* ou encore à *Hipódromo cómico*. Plus encore, il envoya ses écrits sur ses sensations face à ses visions à l'*Anuari de l'Associació d'Excursions Catalana* entre 1881 et 1883, lors d'une excursion *al Taga, Sant Joan de les Abadesses i Ripoll* et au *Castell de Centelles*.³¹⁸ Du point de vue pictural, Josep Laplana nous explique l'aspect archéologique de ses œuvres, ce qui correspond donc à un voyage d'exploration, avec une réelle connotation de recherche (et de célébration) historique :

*Otra temática muy típica de este Rusiñol excursionista fue su pintura arqueológica. Los bravos republicanos federales mantenían intactos y vigentes los ideales de la desamortización y de la supresión de los viejos monasterios, que fueron el alma de la Cataluña medieval. En cambio, ante las ruinas de los conventos abandonados y los monasterios destruidos por la barbarie popular y la dejadez de los gobiernos « ilustrados », Rusiñol se emociona, dialogando con aquellas piedras húmedas y cubiertas de musgo para que le transmitan su secular mensaje antes de que el infernal monstruo de la especulación las engulla para siempre.*³¹⁹

³¹⁸ CASACUBERTA, Margarida, *Op. Cit.*, p.33.

³¹⁹ LAPLANA, Josep, *Op. Cit.*, pp.15-16 : « Autre thématique très typique de ce Rusiñol excursionniste fut sa peinture archéologique. Les braves républicains fédéralistes maintenaient intacts et en vigueur les idéaux du désamortissement et de la suppression des vieux monastères, qui furent l'âme de la Catalogne médiévale. En revanche, devant les ruines des couvents abandonnés et les monastères détruits par la barbarie populaire et le laxisme des gouvernements « *ilustrados* », Rusiñol s'émue, en

Le mysticisme de cette description montre une relation religieuse avec les minéraux, ce qui corrobore l'aspect spirituel de la démarche de Rusiñol. Ceci le rapproche de la démarche des artistes de la *Renaixença*, notamment pour l'aspect de la célébration de « l'âme de la Catalogne médiévale ». Ainsi donc, une investigation dans les récits de Rusiñol envoyés à *La Vanguardia* permettraient de saisir les « racines » de la vision rusiñolienne du monde, qui peut nous amener à nous interroger sur la corrélation entre ces écrits et ses tableaux, dans une perspective idéologique et stylistique.

Comme le souligne Margarida Casacuberta, c'est en 1888, année de l'Exposition Universelle à Barcelone où il fit une démonstration de peinture, que Rusiñol va acquérir sa notoriété : exposition du Cercle Artistique et exposition collective à la Sala Parés. Et c'est selon l'auteur aussi à ce moment-là qu'il y a un réel détachement entre l'art espagnol et l'art catalan : on peut donc dire que l'École d'Olot représente en fait la naissance de l'École de peinture catalane³²⁰.

C'est à cette même période où Santiago Rusiñol s'adonna à cette peinture de type naturaliste, qu'il envoya ses écrits de sa découverte de l'espace et des paysages catalans au journal *La Vanguardia*. En plus de montrer déjà les traits littéraires qui seront les siens lors de sa maturité artistique – à savoir le ton aigre-doux, l'ironie, mais aussi la poésie –, Santiago Rusiñol entame une collaboration journalistique qui sera révélatrice des connivences mais aussi des tensions idéologiques qui subsistaient sur le terrain de l'Art.

1-1-2) Les récits de Santiago Rusiñol à *La Vanguardia*.

La Vanguardia, fondée le 1er février 1881, est, comme on déjà pu l'aborder, le journal qui a le plus propulsé la vie culturelle barcelonaise. Bien des intellectuels qui étaient actifs en même temps que Santiago Rusiñol ont publié des articles en son sein, pour devenir alors critiques, promoteurs ou annonceurs de l'art moderniste qui avait pris

dialoguant avec ces pierres humides et couvertes de mousse pour qu'elles lui transmettent leur message séculaire avant que le monstre infernal de la spéculation les engloutisse pour toujours. »

³²⁰ CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol : vida, literatura i mite*, p.16.

un caractère officiel depuis l'Exposition Universelle de 1888. Entre ces intellectuels, Santiago Rusiñol, qui à partir de 1889, commence à envoyer ses récits de voyages en Catalogne, effectués en charrette, bicyclette ou à pied. Cet excursionnisme correspond donc en premier lieu à l'adhésion de Rusiñol à l'Association d'Excursions Catalane et en soi, l'excursion est une des activités emblématiques en Catalogne, encore aujourd'hui.

Le bohème Rusiñol parcourt ainsi le pays en effectuant une prise de vue des instants qu'il perçoit. Il commence donc à envoyer ses *Impresiones de viaje*, mais par la suite, comme on le verra dans le chapitre suivant, il continuera à envoyer ses impressions depuis Paris, ses récits des *Artistas catalanes en Paris* suivis par ses *Cartas desde el molino*, à partir de décembre 1889, en observant cette fois-ci la déchéance de certains qui ont rejeté la vie bourgeoise bien établie, pour mener la vie tourbillonnante d'artiste dans la capitale française. Une vision emplie de scepticisme, d'ironie, qui contraste avec ses premiers écrits. C'est, comme on pourra l'observer dans la suite de cette étude sur la trajectoire picturale de Santiago Rusiñol, la mort de son ami Ramon Canudas (dont on analysera également le portrait), à la fin de l'année 1892, qui marquera la fin de cette vision idéalisée de l'art, peut-être même insouciance par certains aspects, mais également la fin, progressive (rappelons qu'il retournera en 1894 à l'Île Saint-Louis), mais définitive en 1895, de son séjour parisien. Si l'on considère la présentation de Margarida Casacuberta : suivent donc les lettres envoyées depuis Majorque en 1893 (*Desde una isla*), qui, comme on peut le noter dans ses œuvres picturales peintes à ce moment-là, marquent un des rares moments de sérénité, du moins dans la présence formelle d'une nature aérienne, colorée, fleurie et bien vivante, de la part de Rusiñol. L'ouvrage *L'isla de la calma* marque cette idée de par son titre ; son retour à Paris, à l'Île Saint-Louis puis en Italie (selon Margarida Casacuberta, sur les traces des peintres préraphaélites, dont la marque restera imprimée dans les œuvres symbolistes, du type de *L'Allégorie de la poésie* peinte en 1895) sera retranscrit dans les lettres *Desde otra isla* (1894) ; et comme l'exprime Margarida Casacuberta : « (...) i, finalment, les cartes « *Desde Andalucía* » (1895-1896), escrites des de la perspectiva desmitificadora i trencadora de tòpics pròpia de l'artista que és capaç de veure-hi més enllà dels prejudicis i dels partits presos i és capaç d'oferir una visió inèdita de la realitat. »³²¹

³²¹ CASACUBERTA, Margarida, "Santiago Rusiñol, narrador", in *Obra Completa de Santiago Rusiñol*, en ligne <<http://taller.iec.cat/OCSR/documents/Casacuberta.pdf>>, consulté en octobre 2013 : « (...) et, finalement, les lettres « *Desde l'Andalousie* » (1895-1896), écrites depuis la perspective de la démythification et briseuse de clichés propre à l'artiste qui est capable d'y voir au-delà des préjugés et des partis-pris et qui est capable d'offrir une vision inédite de la réalité. »

Une évolution de pensée et de représentation formelle donc, du monde qui entoure Rusiñol, est perceptible. Mais on choisira ici, dans un choix délibéré et réfléchi, de n'entreprendre que les écrits envoyés depuis la Catalogne, ce discours structuré autour d'une observation, autrement dit les écrits du jeune Rusiñol, pas encore heurté par les méandres de la vie bohème, pas encore en souffrance, pour saisir le nectar de ces récits : car il s'agit de saisir sa vision de la Catalogne, dans cette méthode empirique donc qui mène vers la connaissance de sa terre natale (comme l'exprime Kant, toute connaissance commence avec l'expérience³²²), pour ensuite comprendre, dans une mise en perspective, la direction vertigineuse de son espace mental et créatif vers le décadentisme, pour parvenir dans les parties suivantes jusqu'à l'étude des *patis* et des *Jardins Abandonnés*, pour enfin éventuellement percevoir (c'est l'analyse qui nous le dira) si le tissage socio-culturel, pour ce qui concerne notre étude, catalan, reste permanent sous l'apparente métamorphose idéelle, formelle et sensible de ses œuvres du tournant du siècle, environ dix ou quinze ans après ce pèlerinage en charrette dans la Catalogne.

Son premier récit des voyages dans la Catalogne typique, campagnarde, montagnarde, a la tonalité aigre-doux qui lui est si caractéristique. Si l'on regarde de plus près les archives de ce journal, on s'aperçoit que dans l'édition du mercredi 10 juin 1885, le jeune Santiago Rusiñol est d'ores et déjà nommé Vice-secrétaire dans la section Beaux-Arts³²³. Deux ans plus tard, il apparaît dans l'édition du 2 juin 1887, que « Don Santiago Rusiñol » est « *revisor de cuentas* »³²⁴ dans la même section. C'est donc très jeune que Rusiñol s'introduit dans l'édition du journal.

Concernant les premiers écrits de l'artiste dans le journal, c'est tout d'abord en protecteur du patrimoine culturel qu'il se présente. C'est en espagnol que dans la parution du 25 août 1888 que Santiago Rusiñol laissa entrevoir le futur Rusiñol collectionneur, amoureux des beaux objets qu'il vénère comme des reliques sacrées. C'est donc dans ce numéro 398 de *La Vanguardia* que Rusiñol répond à la question « ¿ Deben formar museos de antigüedades ? »³²⁵ en exprimant que les objets ne doivent

³²² KANT, Emmanuel, *Critique de la Raison Pure*.

³²³ En ligne <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1885/06/10/pagina-6/34651216/pdf.html?search=%22Santiago%20Rusi%C3%B1ol%22>>

³²⁴ En ligne <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1885/06/10/pagina-2/34699608/pdf.html?search=%22Santiago%20Rusi%C3%B1ol%22>> : « vérificateur aux comptes ».

³²⁵ En ligne : <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1885/06/10/pagina-1/34653137/pdf.html?search=%22Santiago%20Rusi%C3%B1ol%22>> : « Doit-on faire des musées d'antiquités ? ».

pas être « égoïstement » gardés et emmagasinés, mais valorisés et célébrés à la hauteur de ce que ces objets représentent :

Deben formarse museos y deben formarse á todo trance, pero no han de ser oficina-depósito donde se almacenen las antigüedades por el solo orgullo egoista de enriquecerlos ; sino seguro refugio donde encuentren abrigo á las inclemencias de los hombres y del tiempo los objetos desvalidos, hospital de los que caen heridos en la lucha de las revoluciones, amparo de los inválidos que van sucumbiendo en la terrible batalla que libra de continuo la indeferencia, hogar donde se acojan los que estén en peligro de la esclavitud extranjera, isla de los emigrantes, que la moda los compra, restaura, barnizadora, reforma y prostituye con sus locos caprichos ; casas de asilo, en fin, donde encuentren techo donde cobijarse después de la triste, larga y penosa peregrinación de tantos siglos.³²⁶

Le marché de l'art, la voracité de certains collectionneurs intéressés par la valeur marchande, tels sont les ennemis de l'Art, selon Santiago Rusiñol. Avec des mots très durs, Rusiñol dépeint avec une grande animosité cet univers d'insensibilité. On a donc ici un aperçu du caractère franc, passionné et sans faux-semblants du jeune Rusiñol, qui part en mission pour la sauvegarde de l'Art. Mais il faut faire une remarque qui devra nous servir pour l'analyse des œuvres représentant les cours intérieures : si l'on juxtapose les lemmes appartenant au champ lexical du secours, qui peut converger vers celui du foyer, on note : « *refugio* » ; « *abrigo* » ; « *hospital* » ; « *amparo* » ; « *hogar* » ; « *asilo* » ; « *techo* » ; « *cobijarse* ». Ces signes entrent en résonance avec ceux appartenant au champ lexical de la souffrance à connotation chrétienne, qui nous amène donc à un intertexte biblique, se référant aux miracles de Jésus, notamment concernant le lemme « *inválidos* », qui renvoie à la Guérison d'un paralytique, dans l'Évangile selon Marc, chapitre 2, versets 1-12 : de la même façon que Jésus Christ, Rusiñol vient en

³²⁶ *Ibidem* : « Des musées doivent être formés et doivent se former à tout moment, mais il ne doivent pas être le magasin-dépôt où l'on emmagasine les antiquités pour le seul orgueil égoïste de s'enrichir ; mais comme un refuge sûr où les objets nécessaires trouvent un manteau face aux inclemences des hommes et du temps, hôpital de ceux qui tombent blessés dans la lutte des révolutions, protection des invalides qui continuent à succomber dans la terrible bataille que délivre continuellement l'indifférence, foyer où ils seront accueillis ceux qui seront en danger d'esclavage étranger, île des migrants, que la mode achète, restaure, vernit, réforme et prostitue à cause de ses caprices fous ; maisons d'asile, enfin, où ils trouveront un toit pour s'abriter après le triste, long et pénible pèlerinage de tant de siècles. »

aide à ces antiquités, alors complètement sacralisées : « *inclemencias* » ; « *desvalidos* » ; « *heridos* » ; « *inválidos* » ; « *penosa peregrinación* ». Le terme de Sauveur de l'Art convient donc ici parfaitement à la mission que s'est octroyée Santiago Rusiñol à lui-même.

Afin de saisir la quintessence des récits de Santiago Rusiñol de ses voyages dans la Catalogne rurale avec son comparse Ramon Casas, on peut se référer au texte *Por Catalunya – Desde mi carro*, paru dans le numéro 998, dans l'édition du 28 juillet 1889, pour effectuer une analyse lexicale et sémantique de ce texte. Tout d'abord, du point de vue purement formel, le texte est agrémenté de six dessins de Ramon Casas, d'une tonalité humoristique et montrant les spectacles d'un cirque itinérant. Le texte écrit en espagnol, évoque l'itinérance de Santiago Rusiñol et de Ramon Casas dans ce qu'il nomme « *la comedia de la vida* »³²⁷ dans la ville de Borredà, avec son commerce, son église et la troupe de cirque qui vient « animer » ce village, malgré le fait qu'elle soit composée par des personnages pour certains présents pour leur particularité physique, comme dans les *freak show*.³²⁸ La description journalistique faite du spectacle évoque davantage l'angoisse que le rire, ou du moins une tristesse profonde :

(...) *galantería que pagaba el Clown esforzándose con nuevos batacazos y sudores y con nuevas expresiones caricaturescas, expresiones lanzadas con tales contorsiones de rostro, que arrancadas por la fotografía instantánea hubieran resultado lo de suprema tristeza y que nos parecieron la agonía de la risa.*³²⁹

La situation de ces gens du cirque est résumée dans ces quelques mots : « (...) *reía á carcajadas de miseria tan divertida.* »³³⁰ Par la suite, Santiago Rusiñol continua son périple dans les villages de Catalogne, en gardant cette tonalité journalistique mais empreinte d'une poésie présageant déjà du caractère décadentiste de ses futures œuvres.

Si ce récit respire le *costumbrismo*, la rencontre du catalan urbain avec l'espace de la Catalogne des *masías*, des champs, de la terre battue, avec tout son corrélat

³²⁷ RUSIÑOL, Santiago, « Por Cataluña - Desde mi carro », in *La Vanguardia*, n°998, 28 juillet 1889, p.1, en ligne <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1889/07/28/pagina-1/34651683/pdf.html>> : « la comédie de la vie ».

³²⁸ Spectacle monstrueux.

³²⁹ *Ibidem* : « (...) la galanterie que payait le Clown en s'efforçant à l'aide de nouveaux effondrements et sueurs et à l'aide de nouvelles expressions caricaturales, expressions lancées avec de telles contorsions de visage, qu'arrachées par la photographie instantanée elles auraient résulté être la suprême tristesse et qui nous paraissaient l'agonie du rire. »

³³⁰ *Ibidem* : « (...) il riait aux éclats d'une misère si amusante. »

d'éléments qui résonnent comme une « poésie de l'authentique », mais toujours enroulée dans une atmosphère de mélancolie inquiète, les récits envoyés par la suite depuis Paris garderont cet esprit aigre-doux. Paris évoque la société moderne, dans laquelle, paradoxalement, Santiago Rusiñol évoluait et même finira par réussir, mais dont il rejetait avec énergie l'accélération moderne et industrielle, la vie politique agitée, même si ses idées à propos de la Catalogne appartenaient au camp de Valentí Almirall. Mais si Rusiñol veut poursuivre dans ce qu'il a entrepris, à savoir abandonner le sentier balisé du commerçant et de l'industriel pour emprunter la route sinueuse et possiblement sans retour de la vie de bohème, il doit s'insérer sur la scène du Paris bouillonnant, sans compromis et auquel se heurtèrent bien des artistes qui furent laissés dans une marginalité sans avenir, pas même artistique. Rusiñol y va, mais pas tout seul. Et ce qu'il y verra, les artistes qu'il côtoiera, seront ceux qui formeront le nouvel Artiste Total qu'il s'apprête à devenir.

2) Le voyage comme source d'inspiration.

2-1) Paris : la révélation à 28 ans. Vision choquée de la déchéance humaine. (*Le Moulin de la galette*).

Pour les artistes européens de la fin du XIXe siècle, surtout pour les artistes ibériques qui ressentaient un « enlissement » dans la peinture passéiste en Espagne, Paris représentait la ville qui pouvait offrir la possibilité de s'adonner totalement à l'Art, tant par l'émulation qu'il pouvait régner dans le cercle des artistes venus de toutes parts de l'Europe, que par le mode de vie « à la parisienne » : la bohème, la vie au jour le jour, l'envie de s'adonner et de « se donner » totalement à l'Art et à l'émulation qui régnait dans la capitale parisienne. Ce mode de vie cependant a pu faire des ravages, car il s'agissait également, au-delà de l'image poétique et romantique qui pouvait s'en dégager, d'un Paris qui faisait mener la vie rude à l'artiste passionné mais sans le sou, qui pouvait vite se faire engloutir dans le tourbillon de la bohème. C'est ce qui se produisit par exemple pour l'ami de Santiago Rusiñol, le jeune sculpteur Ramon Canudas. Jeune, car il mourut à 24 ans dans la capitale française. Officiellement, c'est l'épidémie de grippe de l'hiver 1889 qui l'emporta, mais sa mort pourrait surtout être

dûe a la misère qu'il endura dans la ville de l'Art. En effet, cette ville était envoûtante et pouvait faire succomber les artistes qui s'aventuraient dans ses tourbillons :

*Emile Zola, a la novel·la L'œuvre, publicada el 1886, converteix París en una femme fatale perversa, monstruosa, de tan insaciable, que inocula en els seus rendits amants la larva d'una passió incontrolable, insadollable i autodestructiva. Rusiñol, no sé per què mai gaire inclinat a potenciar la sensualitat femenina, utilitza la imatge del Moulin de la Galette per explicar exactament el mateix : el poder d'atracció de l'art, irresistible, ineludible, moltes vegades literalment insuportable.*³³¹

Ainsi, il est clair que l'on peut constater la « voracité de l'art » dans cette ambiance artistique et intellectuelle parisienne avant le tournant du XXe siècle, comme le souligne Margarida Casacuberta³³². Dans un autre ouvrage, le même auteur parle de « *el lloc on van a parar els detritus de la ciutat de la llum, de la moderna ciutat tentacular, l'espai simbòlic de la pobresa, de la marginació i, per tant, dels artistes que reneguen de les formes de vida burgeses i del lloc subaltern que la burgesia els reserva.* »³³³ Cependant, il faut souligner que tous les artistes ne subissaient pas la vie de bohème et son corrélat de misère. C'est bien ce qu'entend Margarida Casacuberta par son expression « l'espace symbolique de la misère ». Plus qu'une réalité, un état social à caractère revendicatif. Certains choisissaient cette vie donc et grâce à leur aisance financière, ils ne vivaient que le romantisme de la bohème qui leur permettait d'accéder au cercle tant convoité des « artistes de Paris », sans souffrir de la misère qui pouvait aller de pair avec ce choix de vie. C'était le cas de Santiago Rusiñol. On peut donc constater que ce dernier, dans sa quête de construction du personnage de l'Artiste moderne a pu choisir ce mode de vie désinvolte, car ses origines bourgeoises l'ont sans nul doute protégé du besoin. Il abandonna l'industrie familiale pour la « vie d'artiste »,

³³¹ CASACUBERTA, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, p.44 : « Émile Zola, dans le roman *L'œuvre*, publié en 1886, transforme Paris en une femme fatale perverse, monstrueuse, tellement elle est insatiable, qui inocule chez ses amants épuisés la larve d'une passion incontrôlable, insatiable et autodestructrice. Rusiñol, je ne sais pas pourquoi jamais très enclin à renforcer la sensualité féminine, utilise l'image du *Moulin de la Galette* pour expliquer exactement la même chose : le pouvoir d'attraction de l'art, irresistible, inéluctable, beaucoup de fois littéralement insupportable. »

³³² *Ibidem*, p. 45.

³³³ CASACUBERTA, Margarida, "Santiago Rusiñol, narrador", *Op. Cit.* : « le lieu où vont atterrir les détritres de la ville lumière, de la moderne ville tentaculaire, l'espace symbolique de la pauvreté, de la marginalité et, par conséquent, des artistes qui renient les formes de vie bourgeoises et du lieu subalterne que la bourgeoisie leur réserve. »

mais certains qui voulurent faire de même sans provenir de la même classe sociale se heurtèrent à la dure réalité de cette vie sans attache et sans filet.

Dans son analyse concernant la relation à l'espace dans l'art et la littérature concernant Santiago Rusiñol, Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle nous décrit les étapes et les rencontres intellectuelles qu'il a pu effectuer lors de son périple parisien :

Pour Santiago Rusiñol, c'est Paris qui, après ses débuts assez prometteurs à Barcelone, - il expose plusieurs fois à la Sala Parès – est le lieu de séjour privilégié. L'artiste y eut plusieurs domiciles au cours de différents séjours entre 1888 et 1896, l'un au 14 rue de l'Orient à Montmartre, dans une maison menacée de ruine, un autre dans un local situé dans le Moulin Rouge, près d'une salle de bal populaire, un troisième enfin dans un immeuble bourgeois de l'Île Saint-Louis. Lorsqu'il habitait rue de l'Orient avec ses amis catalans Miguel Utrillo, le graveur Canudas et le sculpteur Clarasó, il fréquentait l'Académie de la Palette, boulevard de Clichy où il reçut les conseils d'Eugène Carrière et de Puvis de Chavannes. C'est à l'Académie de la Palette que Rusiñol fit la connaissance de Maxime Dethomas, Muller, Paul Vernet. Son livre *Desde el Molino* qui porte le sous-titre *Impresiones de un viaje a Paris en 1894* et dont les chapitres furent d'abord rédigés sous forme de chronique pour le journal catalan *La Vanguardia* est un document précieux sur ces années parisiennes et les rencontres qu'elles suscitérent. Ainsi on trouve cités Paul Vernet, Erik Satie, et aussi Maximilien Luce dont Rusiñol ne semble pas très bien comprendre le néo-impressionisme. Vers les années 91-93, Rusiñol et ses amis espagnols fréquentèrent le café Weber, rue Royale, sans doute par l'intermédiaire de Maxime Dethomas, futur beau-frère du peintre Zuloaga. Rusiñol fut ainsi présenté à Léon Daudet. On trouvait dans l'atmosphère joyeuse du café Weber, Forain et Caran d'Ache, Debussy et parfois Marcel Proust.³³⁴

On peut d'ores et déjà poser comme postulat que si Santiago Rusiñol n'a pas adopté complètement les formes les plus avant-gardistes de l'art moderne de la fin du

³³⁴ BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève, « Expression picturale et expression littéraire de la relation avec l'espace en Espagne à la fin du XIXe siècle : Dario de Regoyos et Santiago Rusiñol », in DUMAS, Claude, *L'homme et l'espace dans la littérature, les arts et l'histoire en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle : études*, Éditions Presses Universitaires Septentrion, 1985, pp.113-114.

XIXe siècle, il a tout de même adopté une certaine posture esthétique, en plus d'un mode de vie. L'atmosphère brumeuse et intimiste de ce café Weber pose le canevas de ce que Rusiñol créera à Sitges dans sa maison de pêcheurs en 1892, à la différence près que Rusiñol mènera cette vie dans un cadre proche de la mer, proche du calme, proche de sa Catalogne natale. Car le terme qui convient le plus pour déterminer cet artiste, c'est bien le terme paradoxal. Venu à Paris pour se retrouver au premier rang de la scène de l'art moderne, que reste-t-il donc du Santiago Rusiñol qui peignait les scènes naturalistes au début des années 1880, au milieu de ces nouvelles propositions esthétiques ? C'est ce qu'il convient de découvrir, voyons quelques unes des œuvres peintes durant cette période parisienne.

Si l'on analyse le portrait de son ami Erik Satie, intitulé *Le Bohémien*, on comprend vite que son ami est revêtu de l'aura de l'artiste bohème typique, « absent » de l'œuvre comme le souligne Margarida Casacuberta. Il possède des signes communs avec l'œuvre *Ramon Canudas malade*, car tous deux ont choisi cette vie qui, comme Don Quichotte, est une vie de combat, de rêveur, vouée à l'échec jusqu'à l'épuisement. Car l'art est un combat qui ne peut d'achever que par le don total de l'artiste :

*I és que el Sadí [Erik Satie] de Rusiñol és el prototipus de l'artista bohemí, que ha escollit viure la vida bohèmia amb totes les conseqüències, incloses la gana, el fred, la malaltia i la impassibilitat de les aspes del molí que presideix el simbòlic turó dels artistes. Sadí no riu, ni somriu, perquè el prototipus del bohemí, el protagonista de les cròniques que Rusiñol va escriure per a La Vanguardia sota el títol tan daudetia de Desde el Molino, porta el somriure glaçat a la cara. La consagració de la vida a l'ideal artístic, tothom ho sap, exigeix sacrifici, voluntat, energia, i moltes vegades no hi ha compensació. O poca. És l'estira-i-arronsa de la passió, i tothom sap que, de passions, n'hi ha que maten. Com a Canudas, la mort del qual tanca significativament les cròniques montmartrianes de Rusiñol. Per això Sadí no riu : el seu personatge fóra incoherent, inversemblant, en l'agredolç que l'envolta. Perquè Sadí és un personatge de ficció.*³³⁵

³³⁵ CASACUBERTA, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, p.56 : « Et c'est que le Sadí de Rusiñol est le prototype de l'artiste bohème, qui a choisi de vivre la vie bohémienne avec toutes les conséquences, y compris la faim, le froid, la maladie et l'impassibilité des ailes du moulin qui surplombe la colline symbolique des artistes. Sadí ne rit pas, ni ne sourit, parce que le prototype du bohémien, le protagoniste des chroniques que Rusiñol écrivit pour *La Vanguardia* sous le titre si daudetien *Desde el Molino*, porte le sourire glacé sur le visage. La consécration de la vie à l'idéal artistique, tout le monde le sait, exige du sacrifice, de la volonté, de l'énergie, et très souvent il n'y a pas de compensation. Ou

Erik Satie, dans cette posture introspective, devient donc un emblème de l'artiste bohémien, jusqu'à devenir non plus une personne, mais un personnage créé par Rusiñol.

Un élément revient dans tous les portraits de ses proches effectués à Paris et donc dans ces deux œuvres : le miroir, qui peut être substitué, avec la même signifiante, par une fenêtre, car de la même manière, il provoque une rupture dans la frontière extérieur/intérieur, « l'ici » et « le là-bas ». Le miroir, ouverture vers un Autre, où l'on peut se voir, mais qui est également la résonance spéculaire d'un univers virtuel, non palpable. Mais les signifiants du *representamen* du miroir sont multiples. Diana C. Du Pont nous offre une « palette » des symboles que le miroir peut représenter : « Dans toute l'histoire de l'art, le miroir fait également office de motif symbolique disposé à l'intérieur même du cadre du tableau, représentant une large palette de concepts – de la philosophie à la mort, en passant par la circonspection, la précision, la connaissance, la vanité, le narcissisme et l'éphémère. »³³⁶ Le deuxième élément redondant est le feu et son foyer, en acceptant le double sens sémantique de ce lemme. Ces signes renvoient à la dualité intérieur / extérieur, qui sera une constante dans l'œuvre picturale de Santiago Rusiñol. Ils sont des *representamen* des *objets* tels que le miroir, la fenêtre, ou encore le foyer de la cheminée. Et ce qu'ils renvoient à l'*interprétant* est justement ce qui constitue le discours sémantique de ces œuvres qui parvient jusqu'au spectateur et qui permet la mise en évidence d'une problématique afférant ici à la dichotomie intérieur / extérieur. Si l'on observe deux autres portraits de cette même période parisienne : celui de *Miquel Utrillo et Suzanne Valadon à Paris*, peint en 1891 et celui donc d'Erik Satie dans son studio à Montmartre, peint la même année, on peut noter qu'avec une tonalité impressionniste, les éléments *casolans* (difficile à traduire, on pourrait dire casaniers, en tout cas il s'agit d'un sens plus fort que domestique), les livres, les lampes et surtout le foyer de la cheminée avec le feu sont les éléments qui convergent vers une impression de chaleur intérieure qui contraste avec le froid extérieur. On peut observer que pour renforcer cette dualité intérieur / extérieur, la fenêtre dans la première œuvre et le miroir dans la deuxième, font office de frontière spatiale. Le coin où est assis Erik Satie, sur un

peu. Ce sont les tractations de la passion, et tout le monde sait que, des passions, il y en a qui tuent. Comme Canudas, la mort duquel clôt significativement les chroniques montmartriennes de Rusiñol. À cause de cela Sadí ne rit pas : son personnage serait incohérent, invraisemblable, dans l'aigre-doux qui l'entoure. Parce que Sadí est un personnage de fiction.»

³³⁶ DU PONT, Diana C., « Le miroir et l'identité de soi », in *Le magazine Jeu de Paume*, 16 mars 2015, en ligne <<http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/03/florence-henri-le-miroir-et-lidentite-de-soi/>>, consulté en septembre 2015.

banc de bois, ressemble au coin où est assise Suzanne Valadon, ou également où est assis Ramon Canudas malade : le feu est donc une représentation du foyer, dans une double signification : le foyer comme espace clos et *casolà*, et le foyer, le feu de la cheminée.

Reprenons depuis le début de son périple parisien pour comprendre ces signes présents dans le Texte rusiñolien. Le 22 septembre 1889, Santiago Rusiñol commence à envoyer ses écrits depuis Paris. Ses lettres envoyées à *La Vanguardia*, nommées *Cartas desde el molino*³³⁷, à partir de décembre 1890, montrent un grand changement dans le style : ton « aigre-doux » et ironique. On voit comment le voyage est toujours au centre de ses préoccupations, puisque cette nouvelle expérience à Paris, à Montmartre, 14 rue de l'Orient, qu'il partage avec Miquel Utrillo, Ramon Canudas et Enric Clarasó et plus tard Ramon Casas, devient une expérience qui change son art. Il importera par la suite l'impressionnisme parisien à Barcelone, ce qui est visible par exemple dans *La cuisine du moulin de la Galette*, ou *L'île Saint-Louis*, ou encore *Le café Montmartre*, peints tous les 3 en 1890. Cette année fut aussi l'année de l'exposition avec Ramon Casas et Enric Clarasó à la Sala Parès de Barcelone, avant de recevoir le soutien de Raimon Casellas du journal *L'Avenç*. Dans ces trois peintures, on peut déjà voir les tonalités pastels de l'impressionnisme, la lumière captée et évanescence mais aussi, dans *La cuisine du moulin de la Galette*, cet intimisme que nous trouverons dans les prochaines œuvres que j'analyserai par la suite. A partir de ce moment, le concept d'« Art Total » qui influencera Santiago Rusiñol toute sa vie commencera. L'admiration idéalisée de Santiago Rusiñol pour la vie artistique parisienne va de pair avec une critique de la bourgeoisie barcelonaise, qu'il considérerait comme trop matérialiste. Son art évoluera vers le décadentisme et vers une vision désillusionnée après la mort de son ami Ramon Canudas, le 27 septembre 1892. L'œuvre *Ramon Canudas malade* datant de 1892 montre à quel point Santiago Rusiñol fut intime avec son ami, mais également on peut déceler un autre aspect de l'intimisme : l'intimisme d'un cercle d'intellectuels. Mais Santiago Rusiñol fait également référence à la maladie, à l'addiction qu'il souffrit avec la morphine, illustrée par la peinture du même nom *La morphine*, de 1894. La vision décadente de la fin de siècle devient évidente et par-là même, on peut donc percevoir la résonance de la vision de la réalité sur la toile.

Qu'en est-il des inspirations stylistiques et esthétiques de Rusiñol ? Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle nous apporte un élément de réponse : bien sûr, comme on peut

³³⁷ Lettres depuis le moulin

le voir dans la collection rusiñolienne du Cau Ferrat, l'artiste a été fasciné par les estampes japonaises alors très en vogue dans la mouvance artistique parisienne. Mais plus encore, l'auteur nous explique que Degas et Whistler avaient gagné l'admiration de Rusiñol pour la composition de leurs œuvres³³⁸. Difficile de ne pas percevoir une analogie stylistique entre la célèbre œuvre de Whistler intitulée *Arrangement en gris et noir n°1* ou *Portrait de la mère de l'artiste*, peinte en 1871 et l'œuvre de Rusiñol qui fut peinte 23 ans après, en 1894, s'intitulant *Novel·la romàntica*. Même posture, même si la mère de Whistler n'a aucun regard vers nous en gardant une posture hiératique, mêmes robes noires, même atmosphère feutrée dans des tonalités grises et beiges. Le regard de la jeune femme dans l'œuvre de Rusiñol, à travers ce regard qui nous place dans le rôle de voyeur qui s'immisce dans une scène privée, reflète l'introspection (rappelons que comme le souligne le titre de l'œuvre, la jeune femme lit un roman), que nous venons perturber par notre regard sur la lectrice. C'est ce qui nous amènera à reconsidérer une analyse plus approfondie sur les jeux de regards dans la partie III concernant l'espace de l'intime.

La composition des deux œuvres suggérerait, si l'on positionnait les deux œuvres en « diptyque », un face-à-face dans lequel la mère de Whistler regarderait la jeune femme représentée par Rusiñol, toutes deux décentrées dans l'espace de la toile. De même, la composition est rigoureusement la même : l'œuvre est divisée horizontalement par la plinthe du mur, mur gris perpendiculaire sur un sol dans les tonalités ocre / beige pour Whistler, marron pour Rusiñol. Dès lors, on perçoit l'imprégnation de cet artiste impressionniste américain sur l'œuvre de Rusiñol, artiste passé par Paris en 1855 avant de s'installer de manière plus ou moins permanente à Londres. De même, comment ne pas établir une correspondance avec les œuvres de Degas, qui nous font entrer dans l'ambiance poussiéreuse et élégante d'une salle de danse, qui nous montrent donc un plan arrêté d'un geste ou d'une figure de danse. C'est dans la même veine esthétique que Rusiñol nous donne à voir un café parisien, dans l'œuvre *El Cafè dels Incoherents* (1890) où l'artiste se représente attablé en face d'une femme. Le spectateur voit la scène, et il peut donc imaginer les tintements des verres, les discussions sur le monde, ou encore sentir l'odeur du cigare. Le style photographique de la scène ne se situe pas dans une temporalité prêtant à la contemplation, mais au ressenti d'un instant.

Pour Geneviève Barbé – Coquelin de Lisle, ce « paradoxe » rusiñolien entre d'une part le refus d'adhérer totalement aux nouvelles conceptions artistiques et d'autre

³³⁸ BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève, *Op. Cit.*, p.123.

part l'élan vers ce monde montmartrien au cœur de l'effervescence de l'art moderne, est en fait un :

(...) hiatus entre le choix des thèmes de [ses] œuvres, qui témoignent souvent d'un parti-pris passéiste et d'un refus du progrès, et la façon dont ces thèmes sont traduits par la peinture, le dessin, le pastel ou la gravure. La préoccupation visuelle et technique, le souci esthétique, sont chez [lui] majeurs. Cet intérêt pour les procédés de représentation, avivé par [son] contact avec des centres artistiques en pleine effervescence, Paris, Londres ou Bruxelles, fait [de lui un] témoin privilégié et se répercute à son tour sur [sa] vision littéraire et sur la réalité qu'elle transcrit.³³⁹

De même, l'auteur, en étudiant les lignes et les effets de perspective qui composent l'œuvre *La cuisine du moulin de la Galette*, nous amène vers une lecture des apports modernes dans la « forme » de ce tableau. Certes, Rusiñol a été au contact d'artistes par exemple comme ceux qui ont fondé en Belgique la Société des XX en 1883, qui deviendra ensuite le mouvement de la Libre Esthétique en 1894. Mais si la composition est en effet « scandée » par des lignes s'entrecoupant et donnant ainsi un effet visuel de « frontières », c'est justement pour mieux jouer sur le lointain et le proche, l'extérieur et l'intérieur, le tout relié par la même atmosphère ocre. La femme assise se retrouve ainsi au passage entre ces deux espaces. On pourra observer dans la partie III que ce jeu de « frontières » dans l'espace sera une constante dans les œuvres de Rusiñol, ce qui se trouve être une problématique récurrente autour du thème de « l'espace intime catalan ». Un « parti-pris passéiste » donc, mais qui puise dans le tout nouvel environnement impressionniste.

Margarida Casacuberta énumère quelques uns des lieux fréquentés à Paris par Rusiñol : le Moulin Rouge, le Moulin de la Galette, le Divan Japonais, le café de Bruant, l'Auberge du Clou, la Cigale, l'Européen, le Petit Picador, et le lieu analogue aux Quatre Gats, le Chat Noir, ainsi que Le Lapin Agile.³⁴⁰ Dès lors, l'immersion de Rusiñol dans la vie tumultueuse des rencontres artistiques dans la capitale française lui donne l'élan, non pas d'adopter sans restriction les nouveaux styles, mais d'en puiser le

³³⁹ BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève, *Op. Cit.*, p.125.

³⁴⁰ CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol : vida, literatura i mite*, p.43.

caractère profond, les postulats esthétiques pour leur donner la coloration d'un homme catalan qui bientôt retournera dans une toute petite ville maritime en Catalogne, à Sitges, pour continuer à placer ses œuvres dans ce qui se sera bientôt le sanctuaire sacré du Cau Ferrat.

2-2) Importation de la vie et de l'art à la française.

2-2-1) La vie à la française : les vernissages et Les Festes Modernistes à Sitges. Découverte de Sitges : 1891.

2-2-1-1) Origine de ces Fêtes Modernistes et rôle de ces réunions intimistes.

2-2-1-1-1) L'École Luministe de Sitges.

Dès 1892, Santiago Rusiñol fait l'acquisition d'une maison de pêcheurs plongeant dans la mer, à Sitges, afin d'y établir son atelier. Mais ce lieu abritera bien plus que son atelier. Il sera à la fois le lieu de réunion des acteurs des Fêtes Modernistes et le symbole de ce mouvement : subtil mélange de liberté, de revendication de l'artiste en tant qu'individu affranchi de toute appartenance académique pour devenir Artiste Total et intuitif.

Bien avant l'installation de Rusiñol dans cette petite ville catalane, l'École luministe de Sitges avait déjà ses représentants, dans les personnes de Joan Roig i Soler (1835-1918) et Arcadi Mas i Fontdevila (1852-1934), qui partira avec Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo et Zuloaga en 1895 à Granada (les deux fondateurs du mouvement) et Eliseu Meifrén. Afin d'établir des liaisons artistiques utiles pour comprendre cette École Luministe de Sitges, il convient de souligner que Mas i Fontdevila fut élève à la célèbre École de *La Llotja*, où il eut comme professeur Antoni Caba i Casamitjana mais aussi le nazaréen Claudi Lorenzale i Sugrañes. Ainsi, on comprend mieux si on peut percevoir un néoclassicisme dans l'œuvre de Mas i Fontdevila et une inspiration italienne, puisqu'il se forma également en partie à Rome à partir de 1875 et jusqu'en 1882, à l'École des Beaux-Arts. Mais Mas i Fontdevila n'est pas un artiste que l'on peut

clairement inscrire pleinement dans un courant. L'impressionnisme fortunyen sera une grande influence dans son œuvre, mais ce que tente de reproduire surtout Mas i Fontdevila c'est la lumière qui devient elle-même sujet de l'œuvre à part entière. Mas i Fontdevila reste un peintre « libre », car s'il a bien été inscrit dans le cercle proche de Santiago Rusiñol, il entra en 1899 dans le catholique et anti-moderniste Cercle Artistique de Sant Lluç. Comme l'explique Eliseu Trenc, ces artistes sont les premiers représentants de l'impressionnisme en Catalogne, s'inscrivant dans la veine du réalisme et tentant de reproduire la beauté de la nature, démarche opposée à celle du Noucentisme. Eliseu Trenc nous explique à propos des débuts de cette École Luministe de Sitges :

Un premier courant est issu de ce que l'on appelle « l'escola lluminista de Sitges », c'est-à-dire une peinture de paysage réaliste mais modernisée par l'importance accordée à la lumière et à la couleur dans la tradition catalane du « fortunisme ». Elle prend le nom d' « *Escola de Sitges* » parce que c'est dans cette petite bourgade de la côte catalane que se fixent en 1880 les deux principaux représentants du mouvement, Joan Roig i Soler et Arcadi Mas i Fontdevila. (...) Comme le dit Francesc Fontbona, Meifrén fut un modéré du « Modernisme », qui préférait donner au public ce qu'il demandait plutôt que s'aventurer dans des recherches esthétiques qui n'auraient pas eu de succès commercial (...) On a un premier groupe de marinistes de l'époque moderniste, qui, en dehors des différences de technique, ne sont dans l'esprit, ni éloignés de « l'escola lluminista de Sitges » ni même de la vision hédoniste des « Noucentistes ». La grande différence avec la vision « noucentista » résidant cependant dans leur fidélité à un certain « réalisme » de la vision (...) ³⁴¹

D'autre part, Isabel Coll nous offre une présentation qui peut éclairer la suite chronologique de cette École Luministe de Sitges, en s'appuyant sur l'étude de Mas i Fontdevila³⁴², qui, même s'il ne représente pas à lui tout seul l'École Luministe, reflète tout de même l'évolution de ce mouvement. Il ne semble pas inopportun donc de faire le

³⁴¹ TRENC BALLESTER, Eliseu, « Deux visions très différentes de la Méditerranée, celle des « Modernistes » et celle des « Noucentistes », in *Els Països catalans i el Mediterrani : mites i realitats*, Actes du second colloque de l'Association Française des Catalanistes, 2001, p.252.

³⁴² COLL I MIRABENT, Isabel, « Mas i Fontdevila, part d'un binomi fundador de l'escola lluminista de Sitges », *D'art*, n°6-7, Universitat de Barcelona, mai 1981.

choix de se reporter sur la trajectoire de Mas i Fontdevila pour suivre l'évolution de cette École Luministe. Car si 1886 est la date du retour définitif de Mas i Fontdevila en Catalogne, c'est à partir de Noël 1890 et surtout à partir du mois d'octobre 1891 que ce dernier entamera une forte amitié avec Rusiñol. L'Exposition du *Centre d'Aquarel·listes* en 1886, nous explique Isabel Coll, réunira tous les principaux artistes de cette période. De l'Exposition Universelle de 1888 aux expositions collectives à l'emblématique Sala Parès ou l'exposition des Beaux-Arts de Sitges au mois d'août 1892, Mas i Fontdevila intègre totalement le mouvement moderniste et surtout devient un des acolytes les plus intimes de Santiago Rusiñol, puisque ce dernier fera l'acquisition du *Cau Ferrat* sur les conseils de Mas i Fontdevila³⁴³. Mais c'est surtout la différence dans les étapes que détaille Isabel Coll que notre attention doit se porter : trois étapes se détachent dans la trajectoire picturale de cet artiste : 1872-1875, étape naturaliste pour les thèmes choisis, inspirée du style du XVIII^e siècle ; puis l'étape 1876-1882, qui correspond comme nous l'avons vu à son séjour à Rome, Mas i Fontdevila est alors influencé par « l'orientalisme de Fortuny », et, à partir de 1880, avec « la fin du contrat du peintre avec l'*Ajuntament* de Barcelone, Mas i Fontdevila est libre de faire ce qu'il veut », puisqu'il a l'assurance, nous dit Isabel Coll, que ses œuvres seront vendues par des marchands ; la troisième étape, 1882-1886, lorsqu'il s'installe définitivement en Catalogne ; et enfin, la dernière étape est la plus longue, 1886-1934, qu'Isabel Coll a classé de manière raisonnée en termes d'« atmosphères »³⁴⁴. Cette étude d'Isabel Coll démontre que si Mas i Fontdevila s'ancre totalement dans l'espace et l'esthétique moderniste, il y apporte toutefois, tout le long de son parcours artistique, l'influence de son parcours en Italie et ce qu'il retranscrit de sa réception de l'œuvre de Fortuny.

Que peut-on déduire de cette présentation ? L'élément majeur reste que le Modernisme, dans ses débuts, et même ultérieurement, ne peut être perçu comme un mouvement homogène ; car si Mas i Fontdevila, au sein de l'École Luministe de Sitges, sera un des représentants de l'impressionnisme catalan, il est clair que Rusiñol, lui-même dans sa première période, la période parisienne, influencé par l'impressionnisme parisien d'un Monet par exemple, sera plus proche donc de l'impressionnisme parisien que Mas i Fontdevila, plus orientaliste, coloré et surtout, plus napolitain, du moins dans sa deuxième période. Il en résulte que ce sont donc deux apports bien distincts, inscrits pourtant dans un même mouvement.

³⁴³ *Ibidem*, pp.6-8.

³⁴⁴ *Ibidem*, pp.21-38.

Le Modernisme offre donc une palette éclectique, cela n'est plus à démontrer. Mais ce qui réunit bien tous ces artistes, le point commun qui les place dans une même perspective artistique, c'est bien le fait que chacun d'entre eux tient à s'éloigner le plus possible de l'art « d'atelier », à savoir l'art qui s'axe sur des thèmes historiques ou mythologiques : le monde et leur relation à ce monde, cela est le thème de leur art. De même, la lumière et ses effets, ainsi que la volonté de peindre la beauté du monde telle qu'elle se présente est leur credo. L'émotion devant la lumière changeante est leur préoccupation majeure pendant leur acte de création. Ainsi, on peut dire que cette École Luministe de Sitges a contribué à établir un premier élan modernisateur dans l'art catalan, qui par la suite aura d'autres facettes (symbolisme, décadentisme). Mais cette influence de cette École née à Sitges n'aurait pas pu avoir le rayonnement qu'elle a eu sans les fameuses Fêtes Modernistes organisées par Santiago Rusiñol avec son goût pour les retrouvailles animées et bien souvent nocturnes au sein du Cau Ferrat. Ainsi donc, l'intimisme qui émanait de ces retrouvailles (intimisme entre les participants, intimisme également dans le lien entre l'homme-artiste et l'espace qui l'entoure) est l'intimisme que l'on retrouvera par la suite dans ses peintures de scènes d'intérieur et de portraits. Lorsque la réalité d'un acte créateur passe sur la toile, on peut déterminer les « ponts » qui s'établissent entre les différentes sphères. La vie de bohème parisienne sera l'instigatrice de ces réunions et de ces réunions émanera cette relation du nouvel artiste moderne catalan, qui, en plus de son ouverture sur le monde, montrera sa catalanité à travers la fierté de ce nouvel art « national » nommé Modernisme. Barcelone et Sitges, grâce à l'apport de l'art à la française traversant, comme un flux, l'artiste Santiago Rusiñol, deviennent alors le berceau de ce qui dépasse largement les théorisations esthétiques pour devenir une revendication culturelle.

2-2-1-1-2) L'influence parisienne et un pas vers l'intimisme.

En revenant vers Barcelone, Santiago Rusiñol a la tête pleine d'idées de modernité, de dynamisme, de Paris. Pour aller à l'encontre de l'assoupissement culturel de la bourgeoisie barcelonaise de la fin du XIX^e siècle, Santiago Rusiñol, après avoir trouvé à Sitges une maison de pêcheur, pensa à l'acheter afin de pouvoir avoir un endroit

pour réunir son cercle d'amis et importer ainsi la vie de bohème en Catalogne. Les Fêtes modernistes (1892-1897) représentent encore la période la plus emblématique de Santiago Rusiñol « artiste total ». Diverses pièces de théâtre naquirent à ce moment d'accélération culturelle, qui va de pair avec l'accélération de la vie intellectuelle, mais aussi avec l'accélération économique et sociale de la Catalogne industrielle. La pièce de théâtre *L'alegria que passa* se situe entre symbolisme et *costumbrismo*. Aussi, influencé par le symbolisme français, il dirige avec Ramon Casas la pièce de Maeterlinck, *La Intrusa*.

Santiago Rusiñol a pu s'immerger totalement dans la vie de bohème parisienne, par un choix personnel. Ce choix n'est pas seulement le fruit d'une volonté de formation artistique, mais il est surtout avant tout un choix de vie : le rapport de cet artiste avec le monde dont il provient, à savoir l'environnement bourgeois barcelonais, est, comme toutes les théories et les études le démontrent, très paradoxal. Car s'il provient de ce milieu, qu'il tente « d'éduquer » et de moderniser et donc d'extirper à la passivité de la vie artistique espagnole, à travers les diverses expositions auxquelles il participe, il n'en demeure pas moins que son attrait pour le monde de bohème signifie pour lui l'abandon non seulement de l'usine textile familiale, mais également le mode de vie et la vision du monde qui l'accompagnait. Cette vie de bohème n'allait pas sans la réunion entre amis, dans lesquelles la philosophie et la littérature étaient le fil conducteur (ce qui est nommé en catalan *tertúlies*).

Margarida Casacuberta résume le contenu et l'atmosphère de ces réunions artistico-politiques :

Amb to abrandat, declamatori, moltes vegades -¿perquè no?- paròdic, es feien les proclames més agosarades, les afirmacions més contundents, les propostes més innovadores per a l'art, la literatura o la política de l'època. Els efluvis de l'alcohol i els torterols de fum de pipes i cigars agombolaven, en el moment oportú, les declaracions abrandades de modernisme, de catalanisme, d'antiespanyolisme i de regeneracionisme. Els grans projectes no es podien emprendre sense un bon brindis, els homenatges no tenien sentit si no s'acompanyaven d'un bon menjar. És normal. Rusiñol i Casellas van viure, conjuntament amb els seus amics i acòlits, moments sublims al voltant d'una taula devastada : el manifest modernista que suposava el rebuig dels actes commemoratius del « Descubrimiento », l'èxit de

*determinades exposicions, el comiat dels artistes que marxaven cap a París, la benvinguda als que en tornaven, les accions simbòliques contra els artistes del Cercle Artístic de Sant Lluç per tal de denunciar-ne les rancietats, la moral de filles de Maria i, si molt convé, la hipocresia. Amb un àpat, també se solia posar punt final a les festes modernistes de Sitges, organitzades segons el model de les festes que celebrava la penya del Cau Ferrat del carrer Muntaner, 38, baixos.*³⁴⁵

On parvient à ressentir cette atmosphère feutrée dans laquelle les participants de ces longues soirées pouvaient ainsi s'exclamer et opiner sur ce qui était le contexte artistique et politique de l'époque. Mais alors, comment ne pas émettre un parallèle entre ce cercle d'intellectuels et les portraits antérieurs (de l'époque parisienne) ou contemporains de ces Fêtes Modernistes dans lesquels Rusiñol parvenait à montrer cet environnement clos et intime ? Le privé et le public s'entremêlent, puisque ces œuvres ont pour vocation de transformer le spectateur en observateur d'une scène qui dans le réel est coupée du monde extérieur. Si l'on regarde l'œuvre intitulée *Una malalta* (1891), cette intrusion du spectateur devient l'objet et le thème principaux de l'œuvre, la femme « dévoilant » son état (au sens figuré comme au sens propre, lorsque l'on s'aperçoit que le jeu des voiles n'est en fait qu'une mise en scène qui renforce cette sensation d'intrusion par-delà les voiles de l'intime). La représentation de son état convalescent, son être plongé dans un coin d'obscurité, s'ajoute à la création de ce lien entre l'espace clos de l'intime et le regard du spectateur (ce que l'on pourra observer dans le dernier chapitre de cette partie).

Pour revenir au sujet central de cette étude, on peut dire qu'il s'agit pour Santiago Rusiñol d'importer les visions modernes européennes dans lesquelles il a été immergé

³⁴⁵ CASACUBERTA, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, pp.70-71 : « Avec un ton enflammé, déclamatoire, bien souvent – pourquoi pas ? - parodique, on faisait les proclamations les plus osées, les affirmations les plus irréfutables, les propositions les plus innovantes pour l'art, la littérature ou la politique de l'époque. Les effluves d'alcool et les volutes de fumée de pipes et de cigares cajolaient, au moment opportun, les déclarations enflammées de modernisme, de catalanisme, d'anti-espagnolisme et de régénérationnisme. Les grands projets ne pouvaient s'entreprendre sans un bon toast, les hommages n'avaient pas de sens s'ils n'étaient pas accompagnés d'un bon repas. C'est normal. Rusiñol et Casellas vécurent, conjointement avec leurs amis et acolytes, des moments sublimes autour d'une table dévastée : le manifeste moderniste qui supposait le rejet des actes commémoratifs de la « Découverte », le succès de certaines expositions, les adieux aux artistes qui partaient vers Paris, la bienvenue à ceux qui en revenaient, les actions symboliques contre les artistes du Cercle Artistique de Saint Luc dans le but d'en dénoncer les archaïsmes, la morale des filles de Maria et, même, l'hypocrisie. Avec un repas, on avait aussi l'habitude de mettre un point final aux fêtes modernistes de Sitges, organisées selon le modèle des fêtes que célébraient la bande du Cau Ferrat de la rue Muntaner, n°38, rez-de-chaussée. »

durant ses années de voyage, au sein même de sa terre natale. Ce savant mélange devient la spécificité de son art. L'œuvre qui est le point nodal de ce produit entre l'art en *plein air* des artistes français comme Paul Cézanne et les éléments catalans répondant à une mémoire collective, est *Santiago Rusiñol i Ramon Casas retratant-se* (1890). La terre battue, la bâtisse à la porte marron voûtée typique des *masias* de Catalogne, l'ambiance automnale sont des *representamen* qui convoquent la mémoire collective des catalans : on a parcouru les voyages en charrette que Rusiñol entreprit en Catalogne. Deuxièmement, cette œuvre est un jeu spéculaire qui se répond à l'infini : le peintre explique la peinture. En effet, Rusiñol peignant Casas qui le peint à son tour, le tableau représentant les deux artistes, peint par Rusiñol : l'écho est évident. Autrement dit : le discours sémantique est composé des sèmes : « autoportrait » - « portrait » - « tableau » - « nature » - « *masia* », qui renvoient à une isotopie de la peinture, mais également à une isotopie du lieu. Le naturalisme de cette œuvre devient un message en soi, c'est-à-dire que c'est une scène qui convoque à la fois des référents culturels catalans, mais aussi un modernisme dans l'acte créateur artistique, à savoir la peinture hors de l'atelier, « d'après nature », qui est la manière « moderne » de peindre, hors de l'esthétique classique traditionnelle.

Ramon Casas sera le miroir de Rusiñol, selon Margarida Casacuberta, jusqu'à la mort de ce dernier.³⁴⁶ Mais « l'imbrication » de cet art parisien dans les représentations de la Catalogne n'est pas le seul aspect que Rusiñol a amené avec lui à son retour de Paris et surtout dès son installation à Sitges. Nous l'avons vu, la mort de son ami Ramon Canudas en 1892 marque « un avant et un après » dans l'état d'esprit de Rusiñol. La révolution industrielle qui place le matériel au-dessus de toute autre préoccupation, la maladie qui occupe une large place dans les toiles de l'artiste, autant que dans son esprit, ainsi que le rejet du naturalisme antérieur provoque la naissance d'un art proche du symbolisme, marqué par les névroses de l'artiste.

³⁴⁶ CASACUBERTA, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, p.135.

2-2-2) L'art à la française : la Catalogne à travers le prisme parisien. Arrivée de la période décadentiste et symboliste et le « choc Maeterlinck ».

Afin de bien entamer cette réflexion, il convient, en guise d'introduction, de citer Teresa-M. Sala concernant ce « choc Maeterlinck » :

*De l'obra teatral Interior de Maeterlinck, de la qual Rusiñol va dibuixar el cartell el 1898, se'n desprenen visions misterioses de l'espai, en un joc de correspondències amb La maison du mystère que Degouve de Nuncques va pintar el 1892. El Tràgic quotidià, dels nocturns de Maeterlinck, suggereix, no descriu, una realitat que amaga la realitat o la desconex : « És de nit. Un vell jardí plantat de salzes. Al fons una casa, tres finestres de la planta baixa de la qual són il·luminades. A l'interior hi ha una família. El pare és assegut prop de la llar. Dues noies, vestides de blanc, broden, somnoses i tranquil·les. Un infant dormisqueja, amb el cap a l'espatlla de la mare. Com que el veiem de lluny i a través de la finestra, els moviments que fan, lents, semblen solemnes, greus i plens d'espiritualitat. »*³⁴⁷

L'esprit décadentiste apparaît clairement ici et il apparaissait clairement dans l'esprit de Santiago Rusiñol au tournant du siècle. Mais cet « esprit » était déjà en germe chez lui, déjà quand il peignait une nature abandonnée (pourtant dans sa période naturaliste, période que rejette tout artiste décadentiste), aux tons gris, bruns et où une atmosphère de mort planait sur cette nature, loin d'être rayonnante comme dans les œuvres de Vayreda. Nous avons déjà abordé cela. Cet attrait pour le morbide, pour une beauté venue de la souffrance et pour ce qui bouscule nos sentiments était déjà latent lorsqu'il peignait son ami Ramon Canudas malade lors de leur séjour à Paris.

³⁴⁷ SALA, Teresa-M., *El Modernisme*, pp.286-287 : « De l'œuvre théâtrale *Intérieur* de Maeterlinck, pour laquelle Rusiñol dessina l'affiche en 1898, des visions mystérieuses s'en détachent, dans un jeu de correspondances avec *La maison du mystère* que Degouve de Nuncques peint en 1892. Le *Tragique quotidien*, des nocturnes de Maeterlinck, suggère, ne décrit pas, une réalité qui cache la réalité ou l'ignore : « C'est la nuit. Un vieux jardin avec des saules. Au fond une maison, trois fenêtres du rez-de-chaussée sont illuminées. À l'intérieur il y a une famille. Le père est assis près du foyer du feu. Deux filles, habillées de blanc, brodent, somnolentes et tranquilles. Un enfant sommeille, avec la tête sur l'épaule de la mère. D'après ce que nous voyons de loin et à travers la fenêtre, les mouvements qu'ils font, lents, semblent solennels, graves et pleins de spiritualité. »

Lors de la deuxième Fête Moderniste de Sitges, eut lieu la représentation de *La Intrusa* du dramaturge belge Maurice Maeterlinck (1862-1911) dont Santiago Rusiñol fit l'arrangement scénographique. Joan Maragall résuma ce que signifiait la représentation de cette pièce : « *Amb això de La Intrusa se pot dir que ha vingut a la vida pública el grup modernista de Barcelona.* »³⁴⁸ Margarida Casacuberta, qui nous explique que l'acte est surtout dû à la tenacité de Raimon Casellas, a reçu un accueil bon mais avec « quelques réticences », selon le journal *L'Eco de Sitges*.³⁴⁹ Mais comme l'indique l'auteur, concernant par exemple le critique Alexandre Cortada de *L'Avenç*, les réticences se situaient surtout au niveau idéologique, pas esthétique, car Maeterlinck introduisait le symbolisme dans l'art dramatique, auquel adhère Rusiñol. C'est à ce moment-là que Rusiñol perdit bon nombre de ses suiveurs, influencé par les artistes « du nord » et s'opposant aux modernistes vitalistes. Mais pour Rusiñol : « *Preferim ser simbolistes i desequilibrats, i fins bojós i decadents, a decaiguts i mansos.* »³⁵⁰

Le changement de siècle, les inquiétudes propres à tout sujet intellectuel de cette période (ou presque) venaient se mêler, pour Rusiñol, à ses propres tourments, à sa maladie, à son addiction à la morphine, qui inspira notamment l'œuvre *La Morfina* ou *En despertar-se* (tous deux peints en 1894). Dès lors, on peut parler objectivement d'une intromission du réel dans l'art et vice-versa. Ce n'est donc plus une posture esthétique et idéologique, mais bien un mode de vie. Une fois de plus donc, on peut dire que Rusiñol a engagé son corps dans l'art, il a non seulement créé son personnage (comme nous avons pu le voir dans le chapitre II), mais il a clairement appliqué ses préceptes artistiques sur sa vie. Ainsi donc, il devient inapproprié à ce moment-là de parler de la « main de l'artiste » : le créateur est son corps tout entier, sur lui-même comme sur la toile. D'ores et déjà, un pas vers l'intimisme est avancé : l'artiste applique son esprit sur la toile, en transparence pourrions-nous dire. Il calque littéralement ce qu'il est dans son œuvre. Mais c'est bien ce qu'il a toujours fait, sauf qu'il accentue le trait dans sa période dite « décadentiste ».

Margarida Casacuberta nous explique ce phénomène :

Ja feia temps, uns quants anys, que la « decadència » planava sobre la imatge i sobre l'obra de Santiago Rusiñol. (...) Però ara (...), la

³⁴⁸ CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol : vida, literatura i mite*, p.110 : « Avec *La Intrusa* on peut dire qu'est venu à la vie publique le groupe moderniste de Barcelone. »

³⁴⁹ *Ibidem*, p.112.

³⁵⁰ *Ibidem*, p.120 : « Nous préférons être symbolistes et déséquilibrés, et même fous et décadents, que déchus et fades. »

*decadència deixava de ser una posa, una imatge literària, per convertir-se en un perill real per a la integritat física de l'artista. La morfina se n'havia apoderat. La morfina que Santiago Rusiñol s'havia habituat a injectar-se per tal d'apaivagar el dolor intensíssim que li produïa l'artritis reumàtica i degenerativa que l'afectava des de feia temps però que se li havia accentuat durant el viatge a Itàlia que va fer acompanyat de Zuloaga, i, sobretot, durant el que emprengué immediatament després cap a Andalusia.*³⁵¹

Margarida Casacuberta poursuit, en expliquant la posture d'incompréhension pour l'ami de Rusiñol, le peintre espagnol Ignacio Zuloaga (1870-1945), vis-à-vis de cette addiction à la morphine : « *Enganxar-se a la morfina constituïa, per a ell, una gran tragèdia que entenia, a més, com una metàfora de l'existència dels més febles.* »³⁵²

Conception aux antipodes de la perception de Rusiñol sur la vie. Pour cela, Margarida Casacuberta imagine la réponse de Rusiñol à Zuloaga. Notamment une parole est à surligner : « *epidèrmic* »³⁵³. Cela révèle au sens figuré un phénomène qui a également un sens propre : la peau, l'épiderme, qui est bien la partie du corps qui ressent l'émotion, l'effroi et qui devient donc un réceptacle de nos émotions, comme la toile pour le peintre. Ce qui donc, ici, dénote, si l'on accepte cette analyse de l'auteur, le lien ténu entre le corps et l'âme, entre la posture vitale et l'acte créateur. De la « décadence » au « décadentisme » donc.

Ce lien entre l'esprit tourmenté et la création de l'œuvre d'art est défini ainsi par Margarida Casacuberta :

Aquest turment forma part de la mateixa naturalesa de l'artista modern, l'ésser sensible i intuitiu que sacrifica tota la seva existència per la recerca d'un ideal que sap inassolible. L'artista, doncs, és l'escollit i alhora el condemnat a emprendre un viatge interminable

³⁵¹ CASACUBERTA, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, p.83 : « Cela faisait déjà longtemps, quelques années, que la « décadence » planait sur l'image et sur l'œuvre de Santiago Rusiñol (...) Mais maintenant (...), la décadence cessait d'être une posture, une image littéraire, pour devenir un danger réel pour l'intégrité physique de l'artiste. La morphine s'en était emparé. La morphine que Santiago Rusiñol s'était habitué à s'injecter afin d'apaiser la douleur très intense que lui produisait l'arthrite rhumatoïde et dégénérative qui l'afectait depuis longtemps mais qui s'était accentuée durant le voyage en Italie qu'il fit accompagné de Zuloaga, et, surtout, durant celui qu'il entreprit immédiatement après vers l'Andalousie. »

³⁵² *Ibidem*, p.84 : « S'accrocher à la morphine constituait, pour lui, une grande tragédie qu'il comprenait, en plus, comme une métaphore de l'existence des plus faibles. »

³⁵³ Épidermique.

*pels camins del coneixement de la realitat exterior que el mena a l'exploració de la realitat interior.*³⁵⁴

Mais s'il est une œuvre qui, avec *El Jardí Abandonat*, sera le versant littéraire de la série picturale des Jardins Abandonnés, c'est l'œuvre *Fulls de la vida* (1898), série de récits brefs qui revient sur le principal tourment de Rusiñol, à savoir la place de l'artiste au sein de la société bourgeoise. Cinquante-cinq textes, découpés en quatre « moments », comme les quatre saisons. Cela nous rapproche donc de l'intimité en tant que rapport avec le monde, chacun dans la solitude de sa destinée : c'est ce que l'on pourra lire dans les œuvres picturales de la série des Jardins Abandonnés, que l'on étudiera dans la partie III. Cette œuvre *Fulls de la vida*, avec une nature autobiographique, utilisant un personnage *alter ego*, place son départ dans le réalisme pour faire arriver le lecteur dans un univers beaucoup plus obscur et même inquiétant et mélancolique. Cet horizon funèbre de cette œuvre est décrite par Margarida Casacuberta :

*Fulls de la vida, que té totes les característiques d'un llibre d'art, és un recull de « prosa íntima », de « notes » també íntimes « apuntades en l'àlbum de la vida », de « dibuixos del present », de « croquis d'ara », de « documents incoherents de l'arxiu del pensament » escrits « amb sinceritat » (« Al lector »), és a dir, un llibre concebut fragmentàriament, com una mena d'àlbum d'instatànies de pretext, textura i format diferents i, tanmateix, unificades per la tonalitat. Aquesta tonalitat, d'un color fosc, mat, opac, procedeix de la perspectiva des de la qual la mirada que atorga sentit unitari al recull (...)*³⁵⁵

Elle rajoute :

³⁵⁴ CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol : vida, literatura i mite*, p.57 : « Ce tourment fait partie de la même nature que celle de l'artiste moderne, l'être sensible et intuitif qui sacrifie toute son existence pour la recherche d'un idéal qu'il sait inatteignable. L'artiste, donc, est l' élu et alors le condamné à entreprendre un voyage interminable par les chemins de la connaissance de la réalité extérieure qui le mène à l'exploration de la réalité intérieure. »

³⁵⁵ *Ibidem*, p.241 : « *Fulls de la vida*, qui a toutes les caractéristiques d'un livre d'art, est un recueil de « prose intime », de « notes » aussi intimes « notées sur l'album de la vie », de « dessins du présent », de « croquis de l'instant », de « documents incohérents de l'archive de la pensée » écrits « avec sincérité » (« Au lecteur »), c'est-à-dire, un livre conçu fragmentairement, comme une sorte d'album d'instantanées de prétexte, texture et format différents et, quand même, unifiées par la tonalité. Cette tonalité, d'une couleur sombre, mate, opaque, provient de la perspective depuis laquelle le regard accorde le sens unitaire au recueil (...) »

A mig camí entre la voluntat i l'abúlia, l'espiritualisme i el materialisme, la consciència i la inconsciència, la realitat i l'ideal, l'instint i la cultura, la persona humana fa el seu camí gairebé a les palpentes, a mercè del fat i de les lleis inexorables de la natura – « però, ai, pobra gent, no comptaven amb les lleis de la Natura, amb l'hermosíssim despreci de l'obra meravellosa, destruint inconscient tot lo que fan les fourmiges », es pot llegir a « la primavera artificial » -, i amb l'única certesa de la mort, que a la fi ho unifica tot.³⁵⁶

Ainsi, face à cette vision où le *fatum* contrôle la destinée des Hommes et ne leur offre en retour aucune consolation, cette consolation ne peut venir que de l'Art, qui devient la nouvelle religion rédemptrice. Plus encore, Margarida Casacuberta nous explique la période dans laquelle s'inscrit cette œuvre est celle où Rusiñol veut plus que jamais affirmer une attitude moderniste, plus qu'un style :

Quan el Rusiñol de Fulls de la vida emprava el terme « modernisme » ho feia, més que per designar un tipus d'estètica – el decadentisme -, per donar nom a una actitud davant de l'art i de la literatura que, a final de 1898, començava a ser qüestionada des de molts diferents fronts. Es tractava de l'intimisme – individualisme – elitisme que continuava mantenint la figura de l'artista al marge i enfront de la societat en uns moments en què es propugnava cada vegada amb més força la importància de la intervenció.³⁵⁷

Arrivé de Paris, Santiago Rusiñol a retiré de ce séjour, plus encore qu'une tendance artistique, une attitude et une vision sur le monde, une acidité dans sa narrativité, une ironie acerbe et finalement, un goût pour le mystère, le caché, la finitude

³⁵⁶ *Ibidem* : « À mi-chemin entre la volonté et l'aboulie, le spiritualisme et le matérialisme, la conscience et l'inconscience, la réalité et l'idéal, l'instinct et la culture, la personne humaine fait son chemin presque à tâtons, à la merci du destin et des lois inexorables de la nature - « mais, aïe, pauvres gens, ils ne tenaient pas compte des lois de la Nature, avec le magnifique mépris de l'œuvre merveilleuse, en détruisant inconsciemment tout ce que font les fourmis », on peut lire dans « le printemps artificiel » -, et avec l'unique certitude de la mort, qui à la fin unifie tout. »

³⁵⁷ *Ibidem*, p.247 : « Quand le Rusiñol de *Fulls de la vida* utilisait le terme « modernisme » il le faisait, plus que pour désigner un type d'esthétique – le decadentisme -, pour donner un nom à une attitude devant l'art et la littérature qui, à la fin de 1898, commençait à être questionnée depuis différents fronts. Il s'agissait de l'intimisme – individualisme – élitisme qui continuait à maintenir la figure de l'artiste en marge et face à la société à des moments où l'on protégeait chaque fois avec plus de force l'importance de l'intervention. »

de l'homme face à cette société industrielle qui accélère le temps. Bien évidemment, les désastres de la Première Guerre Mondiale rendront l'artiste encore plus pessimiste sur l'avenir et le tempérament humain. Comme le souligne Margarida Casacuberta, la principale fracture entre Rusiñol et les modernistes régénérationnistes, c'est à proprement parler le fait que ces derniers ne voyaient pas, dans l'œuvre de Rusiñol, les solutions apportées pour remonter la situation culturelle de la Catalogne : « *[El decadentisme era] vist com a coartador de la vitalitat, la força i la voluntat necessàries per dur a terme la tasca regeneradora que exigien les circumstàncies històriques.* »³⁵⁸ Cependant, les penseurs, les artistes, les intellectuels en général, en définitive, cette élite avait une « mission » commune : « *(...) canviar el destí catastròfic d'Espanya tot reivindicant el reconeixement social i professional de la seva tasca regeneradora.* »³⁵⁹ Toutefois, comme le rappelle Margarida Casacuberta concernant le rejet du décadentisme de la part des vitalistes, comme ce fut le cas de Joan Maragall à travers les journaux de *L'Avenç* ou *Catalònia* :

*A les pàgines de la nova publicació es declarava repetidament que, entre totes les novetats, eren molt preferibles aquelles que s'acollien a un tipus d'estètica que tenia l'exaltació de la vida com a valor suprem. En primer lloc, perquè el vitalisme era, en aquells moments, una tendència més avançada que no pas el decadentisme. Però, sobretot, perquè el decadentisme era considerat com un corrent poc saludable per a la societat i, com remarcava Joan Maragall, absolutament « impropri de l'esperit dels catalans ».*³⁶⁰

Un « esprit catalan », aussi nommé par d'autres intellectuels la « mentalité catalane », voilà ce qui vient contredire l'art décadentiste de Rusiñol, qui de ce fait, adopte une posture plus universaliste, plus pessimiste aussi, concernant l'univers qui l'entoure. Cet « esprit catalan » que présentait Ignasi Iglésias, n'était pas forcément en

³⁵⁸ *Ibidem*, p.240 : « [Le décadentisme était] vu comme une restriction de la vitalité, de la force et de la volonté nécessaires pour porter à terme la tâche régénératrice qu'exigeaient les circonstances historiques. »

³⁵⁹ *Ibidem* : « (...) changer le destin catastrophique d'Espagne tout en revendiquant la reconnaissance sociale et professionnelle de sa tâche régénératrice. »

³⁶⁰ *Ibidem*, p.251 : « Dans les pages de la nouvelle publication on déclarait répétitivement que, parmi toutes les nouveautés, étaient très préférables celles qui s'accueillaient dans un type d'esthétique qui avait l'exaltation de la vie comme valeur suprême. En premier lieu, parce que le vitalisme était, en ces moments, une tendance plus avancée que non pas le décadentisme. Mais, surtout, parce que le décadentisme était considéré comme un courant peu salubre pour la société et, comme remarquait Joan Maragall, absolument « improprie de l'esprit des catalans ».

inadéquation avec le décadentisme. Le critique rajoute le « *casa nostra* » pour renforcer son argumentation : « *El decadentisme, tan impropï de l'esperit dels catalans, ha entrat triomfalment a casa nostra* ». ³⁶¹ Le terme « *trionfalment* » montre que la tonalité aigre-doux, son caractère passionné est compatible avec cette âme catalane.

Cet esprit catalan « défendu » par les critiques du journal *Catalònia* pose les bases d'un catalanisme national. L'art et la politique interfèrent pour prendre une voie particulière par laquelle l'élite entendait mener le destin de la nation catalane. Mais c'est finalement la politisation des idées qui dominait pour régénérer la nation, l'Art ne revêtant plus ce rôle.

On peut à présent se demander quel public pour ce nouveau versant du Modernisme. Cette relation ambiguë avec la classe bourgeoise moderne, puis la relation d'abord marquée par le mépris, puis par le rapprochement avec le grand public sont à analyser pour saisir quelle répercussion a pu avoir cette vision funèbre de l'avenir et par la suite, comment Rusiñol a pu transmettre ce lien intime et désenchanté qu'il entretenait avec la nature.

3) La réception des œuvres et leur impact.

3-1) Quel public ?

3-1-1) La controverse barcelonaise. Santiago Rusiñol et la bourgeoisie.

La question de la réception des œuvres de Santiago Rusiñol est une question sans nul doute extrêmement complexe et surtout avec une diachronie marquée par des évolutions très marquées. Tout d'abord, cela doit être analysé en deux axes : tout d'abord, quel était le public barcelonais bourgeois de l'époque ? Et plus largement, le public espagnol ? L'ouvrage *Nationalisme et cosmopolitisme dans les littératures ibériques au XIXe siècle* nous apporte un premier constat sur l'intérêt et le rapport du « voyageur espagnol » et de la bourgeoisie avec l'art :

³⁶¹ *Ibidem*, p.264 : « Le décadentisme, tant impropre à l'esprit des catalans, est entré triomphalement chez nous ».

(...) En fait, c'est seulement vers la dernière décennie du XIX^{ème} siècle et l'aube du XX^{ème} siècle que l'on devine chez lui un intérêt neuf et puissant pour les arts plastiques. Faut-il attendre que les peintres lui montrent le chemin ? C'est l'époque en tout cas où de nombreux artistes espagnols venus travailler à Paris comme Zuloaga, Rusiñol d'abord, et Picasso ensuite, découvrent avec passion les richesses du Louvre... (...) Mais alors, pourquoi cette sensibilité se serait-elle éveillée soudain au XX^{ème} siècle ? Sans doute vaut-il mieux conclure, tout simplement, que l'Espagne au XIX^{ème} siècle n'offrait pas un terrain propice au développement des goûts artistiques. Époque trop « bourgeoise » où les esprits étaient accaparés par d'autres valeurs : on songeait plus à la politique qu'à l'art, on songeait plus à « paraître », à « jeter de la poudre aux yeux » qu'à aller s'abîmer dans la contemplation des œuvres d'art, on songeait plus à rattraper le retard industriel du pays qu'à regarder de vieux tableaux – et lorsqu'on était en voyage, on songeait plus à noter les différences, les dissemblances entre l'Espagne et les pays que l'on découvrait, on songeait plus à visiter les expositions universelles qu'à aller pieusement rêver dans le silence des musées.³⁶²

De même, pour aller contre le renfermement du public espagnol avant la période finiséculaire, l'écrivaine espagnole et comtesse Emilia Pardo Bazán, qui introduit le naturalisme dans la littérature ibérique, « (...) ne concevait pas l'Espagne à l'écart de l'Europe, une Espagne repliée sur elle-même et indifférente à ce qui se passait par-delà ses frontières. Elle lutta sans répit contre le chauvinisme national qui était avant tout, une manifestation d'ignorance. » Tout comme Santiago Rusiñol : « L'ouverture sur l'Europe était la condition indispensable à tout Progrès. La France, quant (*sic*) elle détenait la royauté culturelle, Paris étant la métropole inégalée des Lettres et des Arts. Au temps du despotisme éclairé, doña Emilia aurait été au nombre des « *afrancesados* » : à la fin du XIX^e siècle, elle professa un « *regeneracionismo europeizante* »³⁶³.

³⁶² Centre d'études ibériques et ibéro-américaines du XIX^e siècle, *Nationalisme et cosmopolitisme dans les littératures ibériques au XIX^e siècle*, 1975, pp.97-99-100.

³⁶³ *Ibidem*, p.105 « régénérationnisme européenisant ».

Ce qu'il faut différencier, c'est le public bourgeois d'une part, et les critiques, appartenant à l'élite journalistique, d'autre part. Concernant cette dernière, à la toute fin des années 1880, et surtout concernant les critiques effectuées depuis le journal de *La Vanguardia*, on peut voir que l'événement des expositions de Rusiñol faisait l'objet d'éloges. C'est ce que l'on note dans l'édition du 8 juin 1889, concernant l'exposition commune de Santiago Rusiñol, Ramon Casas et Enric Clarasó qui suivra, alors que 1889 est justement l'année (en automne) de départ de Rusiñol à Paris. Dans la colonne concernant cette exposition, on peut lire une critique élogieuse et éloquente :

*Abundante en obras es la exposición de esta semana en el Salón Parés. D. Santiago Rusiñol es el que se lleva la palma, tanto por la cantidad como por la calidad de las obras expuestas. Si continúa dicho artista con esta perseverencia trabajando, viendo con tanta verdad como vé la naturaleza, y alcanzando á copiarla con tanta justedad, irá sin duda muy lejos.*³⁶⁴

La question clivante, dans la société comme chez Rusiñol lui-même, c'est bien celle de la vision de la modernité et de la politique. Rejetant les codes et les habitudes sclérosées d'une certaine catégorie d'intellectuels barcelonais, Rusiñol est venu bouleverser le paysage artistique et intellectuel en important la vie à la française et en se détachant définitivement de l'art espagnol. Cette division sera à l'origine de la séparation entre lui et Casellas, ce dernier ne suivant plus, par presse interposée, les choix expérimentaux artistiques de Rusiñol. Plus tard, ce seront les futurs intellectuels noucentistes qui s'opposeront au Modernisme bohème. La sphère politique vient encore s'insérer dans l'univers artistique, puisque comme nous l'avons démontré, le Modernisme fait partie intégrante d'une certaine vision de la société. Ce clivage entre Casellas et Rusiñol a un origine bien précis. C'est ce que nous explique Margarida Casacuberta, cet extrait détaillé nous fournissant les clés idéologiques expliquant cette séparation :

³⁶⁴ En ligne : <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1889/06/08/pagina-2/34649318/pdf.html?search=%22Santiago%20Rusi%C3%B1ol%22>> : « Abundante en œuvres est l'exposition de cette semaine dans le Salon Parés. Don Santiago Rusiñol est celui qui remporte la palme, tant pour la quantité que pour la qualité des œuvres exposées. Si ce dernier continue avec cette persévérance à travailler, à voir avec autant de vérité comment vient la nature et parvenant à la copier avec tant de justesse, il ira sans doute très loin. »

Casellas, al cap de molt poc temps, va acceptar el càrrec de director de La Veu de Catalunya, el diari que havia de servir de trampolí per al llançament d'un partit polític catalanista, intervencionista i possibilista batejat amb el nom de Lliga Regionalista. Les consignes hi eren clares. Primera : l'intel·lectual i el polític estan destinats a col·laborar. I segona : la necessitat d'entesa passa per damunt de qualsevol altra consideració. A partir d'aquests moments, les narracions de Raimon Casellas giren a l'entorn del fracàs de l'intel·lectual modernista, del sacerdot de l'art, el que s'encarnava, precisament, en la figura de Rusiñol. En aquest sentit, la publicació de Deu-nos aigua, Majestat !, premiada en els Jocs Florals de 1898, constitueix un punt d'inflexió en les relacions entre els dos amics. Com a mínim, això és el que es pot deduir de la torna amb què Rusiñol es va proposar – i va aconseguir – tocar el punt de flotació de l'aleshores excrític d'art de La Vanguardia : l'estrena de Cigales i formigues, l'any 1901, una obra que no costa gaire d'interpretar com a paròdia de Deu-nos aigua, Majestat !, i un dels textos programàtics sobre la funció i el sentit de l'artista modernista. Casellas, malgrat tot, va confondre la paròdia de Rusiñol amb un plagi, tal com va intentar mostrar a les pàgines de La Veu. Va ser L'Esquella de la Torratxa la publicació que, en la seva secció de xafarderies, titulada « Esquellots », va insinuar la relliscada de qui havia estat un dels seus i havia passat a servir el projecte cultural i polític del catalanisme conservador. (...) el compromís de Casellas amb el catalanisme conservador en general i amb la Lliga Regionalista en particular, el va portar a llançar càrregues de profunditat contra la seva pròpia creació : l'artista modernista.³⁶⁵

³⁶⁵ CASACUBERTA, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, pp.73-74-75 : « Casellas, au bout de peu de temps, accepta la charge de directeur de *La Veu de Catalunya*, le journal qui devait servir de tremplin pour le lancement d'un parti politique catalaniste, interventionniste et possibiliste baptisé avec le nom de Lliga Regionalista. Les consignes y étaient claires. Premièrement : l'intellectuel et le politicien étaient destinés à collaborer. Et deuxièmement : la nécessité d'entente passe par-dessus de n'importe quelle autre considération. A partir de ces moments, les narrations de Raimon Casellas tournent autour de l'échec de l'intellectuel moderniste, du sacerdote de l'art, celui qui s'incarnait, précisément, en la figure de Rusiñol. En ce sens, la publication de *Deu-nos aigua, majestat !*, primée lors des Jeux Floraux de 1898, constitue un point d'inflexion dans les relations entre deux amis. Au minimum, ceci est ce que l'on peut déduire de la tournure avec laquelle Rusiñol se proposa – et obtint – de toucher le point de flottaison du désormais ex-critique d'art de *La Vanguardia* : l'étréne de *Cigales i formigues*, l'année 1901, une œuvre dont il n'est pas difficile d'interpréter comme une parodie de *Deu-nos aigua, Majestat !*, et un des textes programmatiques sur la fonction et le sens de l'artiste moderniste. Casellas, malgré tout, confondit la parodie de Rusiñol avec un plagiat, tel qu'il tenta de le montrer dans les pages de *La Veu*. Ce fut *L'Esquella de la torratxa* la publication qui, dans sa section de commérages, titrait « Esquellots », insinua le glissement de celui qui avait été un des siens et s'était mis à servir le

Casellas vient donc ici représenter une partie de l'intelligentsia qui, via la presse et les partis politiques comme la *Lliga Regionalista*, rejette les préceptes modernistes de Rusiñol après les avoir encensés, notamment concernant le théâtre et le mode de vie du chef de file du Modernisme. Ce retournement de position de Casellas n'est que le symptôme d'un phénomène plus ample :

*L'animadversió declarada dels joves per qualsevol forma de vida que recordès la bohèmia, l'adopció de la imatge de dandi, el menyspreu pels àpats commemoratius i, sobretot, pels famosos brindis, el culte a l'intel·lectualisme i l'aversion per qualsevol forma de dilettantisme o d'autodidactisme, per força havien d'afectar l'estat d'ànim d'un personatge cada vegada més desencaxat.*³⁶⁶

Mais une question reste en suspens : le public barcelonais, quelle fut sa réaction ? Très différente de celle de la classe intellectuelle. C'est ce que nous explique Margarida Casacuberta : « (...) *va estrenar unes quantes obres de teatre que es van caracteritzar, totes elles, per l'èxit de públic i per la controvèrsia creada entre la intel·lectualitat catalanista, sobretot els joves intel·lectuals que es movien en l'òrbita de La Veu i de la Lliga.* »³⁶⁷

Le rapport de Rusiñol avec le public barcelonais sera l'objet de l'étude du prochain chapitre. Ce que l'on peut déjà noter, c'est la difficile relation que l'artiste entretenait avec ceux qui annonçaient la fin du Modernisme. C'était le cas pour Eugeni d'Ors, de vingt ans son cadet et chef de file du Noucentisme et qui par conséquent représentait cette jeunesse qui s'était fixé comme objectif d'en finir avec le Modernisme de la génération antérieure qui manquait, selon eux, de la rigueur, la clarté, la mesure et de l'ordre qui pouvaient être le ciment pour faire de la Catalogne une véritable nation, s'inspirant ainsi des idéaux classiques et du monde médiéval. La vision de l'Artiste

projet culturel et politique du catalanisme conservateur. (...) l'engagement de Casellas avec le catalanisme conservateur en général et avec la *Lliga Regionalista* en particulier, le poussa à lancer des charges en profondeur contre sa propre création : l'artiste moderniste. »

³⁶⁶ *Ibidem*, p.76 : « L'animadversion déclarée des jeunes pour n'importe quelle forme de vie qui rappelle la bohème, l'adoption de l'image du dandi, le mépris pour les repas commémoratifs et, surtout, pour les fameux toasts, le culte pour l'intellectualisme et l'aversion pour n'importe quelle forme de dilettantisme ou d'autodidactisme, bien entendu devaient affecter l'état d'âme d'un personnage chaque fois plus disloqué. »

³⁶⁷ *Ibidem*, p.75 : « (...) il étrenna quelques œuvres de théâtre qui se caractérisèrent, toutes, par le succès du public et par la controverse créée entre l'intellectualité catalaniste, surtout les jeunes intellectuels qui évoluaient dans l'orbite de *La Veu* et de la *Lliga*. »

individualiste, bohémien, décadent, aux sentiments exacerbés et expérimentant sans cesse de nouveaux concepts artistiques est précisément tout ce qu'ils rejettent. Formé donc par une classe bourgeoise, le Noucentisme, *nou* jouant sur le double sens de « neuf », se veut catalaniste et donc très lié aux organisations politiques pancatalanes du début du XX^e siècle, comme la *Mancomunitat de Catalunya* (1914-1925) et espérait beaucoup de la réussite économique de Catalogne pour en faire sa renaissance à tous les niveaux.

On l'a vu au travers de Raimon Casellas, le journal *La Veu de Catalunya*, affilié à la Lliga, parti catalaniste, catholique et conservateur, représentait une des oppositions journalistiques les plus fortes contre Santiago Rusiñol. Et ce n'est donc pas un hasard si Ors intégra ce journal par le biais de Prat de la Riba, un des créateurs de la *Mancomunitat de Catalunya* et fondateur du prestigieux *Institut d'Estudis Catalans* le 18 juin 1907. Et c'est bien le fait que *La Veu* soit lié intimement à un parti politique qui provoqua cette opposition idéologique face aux œuvres de Rusiñol.

Selon Margarida Casacuberta, ce sont deux « lectures » différentes du rôle de l'intellectuel qui opposaient Ors et Rusiñol. Rusiñol, rejetant totalement la vie politicienne et souhaitant rénover la vie culturelle et idéologique depuis l'Art, Ors ne concevait pas l'intellectuel autrement que lié aux politiques, pour parvenir à un projet « national ».³⁶⁸

En définitive, c'est ainsi que Rusiñol était surnommé par Eugeni d'Ors, qui considérait que le chef de file du Modernisme était déjà dépassé, car en dehors de ce projet politico-culturel :

*El jove glosador no s'estava de criticar durament tots aquells que es quedaven fora – deliberadament o no – del projecte. Els considerava, i els ho deia amb totes les lletres a través de la seva columna de La Veu, insolidaris, curts de mires, antiquats, vells. Els humiliava públicament, a més, penjant-los les etiquetes de Romàntic, Ruralista, Septentrional, Espontaneista, Decadentista, Modernista i Vuitcentista. Sempre amb majúscula, que impressionava més. Una de les víctimes propiciatòries de Xènius era Santiago Rusiñol.*³⁶⁹

³⁶⁸ *Ibidem*, pp.124-126.

³⁶⁹ *Ibidem*, p.126 : « Le jeune commentateur ne se privait pas pour critiquer durement tous ceux qui restaient en dehors – délibérément ou pas – du projet. Il les considérait, et il le leur disait en toutes lettres à travers de sa colonne de *La Veu*, non solidaires, ne voyant pas plus loin que le bout de leur nez, dépassés, vieux. Il les humiliait publiquement, en plus, en les étiquetant de Romantique, Ruraliste, Septentrional, Spontanéiste, Décadentiste, Moderniste et du XIX^e siècle. Toujours avec la

Les mots choisis ne reflétaient pas seulement une posture esthétique ou stylistique mais devenaient hautement péjoratifs. Comme le souligne l'auteur, Rusiñol devenait un danger, car il était, pour les Noucentistes, incontrôlable, car trop libre.³⁷⁰

On a eu l'occasion de saisir toute la complexité des relations de Rusiñol – artiste Moderniste, artiste total, avec la bourgeoisie, autrement dit, le public qui venait dans les salles d'exposition. Margarida Casacuberta propose un résumé de ce dilemme assez intéressant, entre « l'éthique » moderniste et le fait de peindre « pour » un public :

*(...) l'ètica de l'artista modern – a Catalunya conegut, en aquells moments, com a modernista -, que consisteix a fer tots els possibles per viure de l'art i per a l'art, a sacrificar-se per la massa encara que sàpiga amb certesa que mai no serà reconegut i encara que, com Rusiñol, l'artista en qüestió no veïés amb bons ulls la tendència a atorgar determinades responsabilitats a la massa.*³⁷¹

Une méfiance envers la « masse » qui, de fait, n'était pas réellement partagée, si l'on en croit le succès auprès du public lors des expositions à la Sala Parèls ou encore celle célébrée à Sant Feliu de Guíxols, en 1892 et qui, comme nous le rappelle Margarida Casacuberta, fut un succès tant au niveau de la renommée engendrée par cette exposition que par ce qu'elle signifiait : la consolidation d'un art résolument catalan : « *Catalunya era capaç de produir un art autòton que mantenia una certa homogeneïtat malgrat les diferències, sempre enriquidores, que constituïen la marca personal de cada pintor.* »³⁷²

Par conséquent, avant même l'avènement des Fêtes Modernistes de Sitges et selon l'auteur, l'art catalan a su s'imprégner des avant-gardistes français, pour que chaque artiste catalan puisse y faire croître un style propre et même, « national », ou « autochtone », comme le formule l'auteur. Cette idée d'art autochtone reste une donnée

majuscule, cela impressionnait plus. Une des victimes propitiatoires de Xènius était Santiago Rusiñol. »

³⁷⁰ *Ibidem*, p.128.

³⁷¹ *Ibidem*, pp.139-140 : « (...) l'éthique de l'artiste moderne – en Catalogne connu, à ce moment-là, comme moderniste -, qui consiste à faire tout son possible pour vivre de l'art et pour l'art, à se sacrifier pour la masse bien qu'il sache avec certitude que jamais il ne sera reconnu et bien que, comme Rusiñol, l'artiste en question ne voie pas d'un très bon œil la tendance à octroyer des responsabilités déterminées à la masse. »

³⁷² *Ibidem*, p.149 : « La Catalogne était capable de produire un art autochtone qui maintenait une certaine homogénéité malgré les différences, toujours enrichissantes, qui constituaient la marque personnelle de chaque peintre. »

élémentaire pour comprendre ce qui est en jeu dans ce rapport avec le public barcelonais. La réticence qui peut se ressentir envers cette nouvelle manière de créer, à savoir l'art en plein air, la liberté absolue dans la représentation, s'évanouit (ou presque), lorsque les artistes catalans, luministes, modernistes ou symbolistes (tout en sachant qu'il est illusoire et artificiel de les placer dans des « cases » stylistiques) viennent apporter un art résolument « du pays ». Il en va de même pour les membres de l'intelligentsia barcelonaise, qui, même si elle était plus « avertie », restait fascinée face à ce style créateur nouveau, mais acquis et intégré dans le paysage culturel catalan. Aversion des jeunes Noucentistes, mais admiration de ceux qui voyaient en Rusiñol le promoteur d'un renouvellement pictural sans précédent en Catalogne. Voilà ce qui composait le paysage de la critique barcelonaise et environnante. Le rapprochement avec ce que l'on peut dénommer le « grand public » est donc ce qui reste pour Rusiñol le grand paradoxe de sa vie : élitiste, il se méfiait de ce public souvent réticent et prudent, mais ne pouvait se passer de son regard sur son œuvre. Comme tout artiste, c'est bien cela qui constitue le parachèvement de l'œuvre, qui lui fournit un sens multidirectionnel, c'est-à-dire que chaque individu puise dans sa propre expérience personnelle et collective pour effectuer la lecture des signes qui convergent vers une signifiante particulière. C'est ce que nous allons analyser dans les deux sous-chapitres suivants.

3-1-2) Rapprochement avec le grand public : raisons et conséquences.

On a pu observer les tensions qui persistaient, surtout vers la toute fin du XIX^e siècle, entre Santiago Rusiñol et une partie de la jeunesse intellectuelle qui annonçait l'arrivée du noucentisme. Mais c'est aussi au public que Rusiñol devait transmettre la modernité. La pièce *L'alegria que passa* (1899) fut sans conteste la pièce qui marqua le plus les dissensions qui pouvaient régner entre la bourgeoisie, le peuple, représenté par la « prose » et l'artiste bohème, représenté par la « poésie ». De genre symboliste, cette pièce reflète la difficile et paradoxale relation de Rusiñol avec le milieu d'où il provient. Comme le souligne Margarida Casacuberta, le poète est clairement porté par son

destin : « (...) l'etern viatge, la renúncia constant, el sacrifici personal que exigeix viure en estat de gràcia, viure « en poesia ». »³⁷³

Selon Margarida Casacuberta³⁷⁴, la motivation de Rusiñol pour se diriger vers le « grand public » correspond à la période qui suit sa cure de désintoxication pour son addiction à la morphine. En effet, la publication de l'ouvrage littéraire en prose *El Poble Gris* en 1902 s'inscrit dans cette inclination de la part de l'artiste vers « la production dramatique et le captage du grand public ». Œuvre dans laquelle le personnage *alter ego* de Rusiñol exprime la vie dans la solitude d'un village profondément mélancolique, cet ouvrage marque le début d'une « renaissance » de Santiago Rusiñol, tant sur le plan physique que sur le plan artistique. C'est ce qu'exprime Margarida Casacuberta, à propos notamment des *Màximes i mal pensaments* publiées dans la revue *Pèl i Ploma* dès le mois de juin 1903 :

*No és patrimoni de Rusiñol vell, aquesta manera d'entendre el món : és patrimoni del Rusiñol que sorgeix de les cures de desmorfinització i de la intervenció quirúrgica que el retorna a la vida amb el naixement del nou segle, és a dir, del Rusiñol que ha deixat tancat en un mausoleu l'ideal d'artista que fins aleshores havia encarnat. (...) No es corresponen amb la mirada del sacerdot de l'art, ni del Jueu Errant, ni del senyor del Cau Ferrat, les Màximes i mal pensaments : són el reflex del malestar d'un artista que, sortit del clos del jardí abandonat, espai de la creació i alhora de la mort, pinta durant trenta anys seguits el mateix jardí ; de la reacció de l'intel·lectual del XIX que es veu en el cas d'assistir en directe a l'esfondrament de l'ideal que suposa la liquidació del mite de l'Europa culta i civilitzada amb l'esclat de la primera guerra mundial, i, en definitiva, de les limitacions del modernisme davant dels embats de la modernitat.*³⁷⁵

³⁷³ *Ibidem*, p.90 : « (...) l'éternel voyage, le renoncement constant, le sacrifice personnel qui exige de vivre en état de grâce, vivre « en poésie ». »

³⁷⁴ CASACUBERTA, Margarida, "Santiago Rusiñol, narrador", in *Obra Completa de Santiago Rusiñol*, en ligne <<http://taller.iec.cat/OCSR/documents/Casacuberta.pdf>>, consulté en octobre 2013.

³⁷⁵ *Ibidem* : « Ce n'est pas le patrimoine du Rusiñol âgé, cette manière de comprendre le monde : c'est le patrimoine du Rusiñol qui surgit des cures de démorphinisation et de l'intervention chirurgicale qui le rend à la vie avec la naissance du nouveau siècle, c'est-à-dire, du Rusiñol qui a laissé enfermé dans un mausolée l'idéal d'artiste qu'il avait incarné jusqu'alors. (...) Ils ne correspondent pas au regard du sacrodoce de l'art, ni à celui du Juif Errant, ni à celui du monsieur du Cau Ferrat, les *Maximes et mauvaises pensées* : elles sont le reflet du mal-être d'un artiste qui, sortant du clos du jardin abandonné, espace de la création et alors de la mort, peint durant trente ans suivis le même jardin ; de la réaction de l'intellectuel du XIXe qui se voit dans le cas d'assister en direct à l'effondrement de l'idéal qui supposait la liquidation du mythe de l'Europe cultivée et civilisée avec l'éclatement de la première guerre mondiale, et, en définitive, des limitations du modernisme devant les attaques de la

Est-ce donc parce que Rusiñol abandonna sa posture de l'artiste moderniste élitiste pour adopter celle d'un vieil homme malade et critique envers le propre modernisme dont il a incarné la quintessence, que Rusiñol se rapproche du « grand public » ? S'il est difficile de répondre à cette question, il n'en demeure pas moins que l'artiste semble voir avec un certain fatalisme la fin programmée de l'homme victime de cette modernité malsaine qui a annihilé son idéal de culture proéminente et qui aurait mené l'Europe vers une société meilleure.

Mais c'est surtout à travers l'œuvre dramatique *L'alegria que passa* que ce rapprochement avec le public se fait sentir. Sa première représentation eut lieu le 16 janvier 1899 par la compagnie nommée *Teatre Íntim*, fondée par Adrià Gual i Queralt (1872-1943) en 1898 et dont le titre est évocateur. L'intime, notion laquelle on focalisera notre attention dans la partie suivante, est ici connotée par l'élitisme d'une minorité, d'un groupe réduit d'intellectuels : c'est bien ce qui, selon Margarida Casacuberta, était reproché au dramaturge par les critiques du journal *Catalònia*³⁷⁶. Un élément est important pour comprendre l'idéologie d'Adrià Gual : également peintre, il réalisa douze peintures pour l'Association Wagnerienne de Barcelone, en 1902. Cette Association, fondée le 12 octobre 1901, outre l'objectif de diffuser l'œuvre de Wagner, était également de transmettre ses idées. Ne sont-ce pas ces mêmes idées, notamment sur la conception de l'Art Total, que le même Rusiñol a repris pour les intégrer dans Barcelone ? Lorsque l'on comprend ces accointances idéologiques, on peut comprendre qu'Adrià Gual, étant allé au bout de cette conception artistique et ayant créé un théâtre empreint d'un symbolisme exacerbé, n'ait pas créé de lien avec ce que l'on nomme le « grand public ». Santiago Rusiñol, lui, a pris une bifurcation dans le chemin de cet élitisme intellectuel. Non pas qu'il abandonnait son idéal, loin de là ; mais il effectua ce que Margarida Casacuberta nomme à juste titre des « concessions » et donc une sorte d'ouverture vers le grand public. Ce serait davantage une volonté d'ouvrir l'art au plus grand nombre. Toujours d'un caractère autobiographique, le personnage central de Joanet se retrouve pris entre le monde des artistes et celui du « village », comprenons ici le monde des artistes et celui de la bourgeoisie, des non-initiés, *L'alegria que passa* relate toujours, comme une métaphore filée, la dichotomie entre la prose et la poésie (la poésie reflétant le souffle de la liberté artistique), l'artiste incompris et le « peuple ».

modernité. »

³⁷⁶ CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol : vida, literatura i mite*, p.269.

Mais Margarida Casacuberta nous explique donc que malgré ces oppositions, l'œuvre s'ouvre pour devenir même « commerciale » :

*(...) L'alegria que passa, (...), a diferència del teatre de Gual, on l'acció i les situacions dramàtiques quedaven subordinades a l'aprofundiment de la psicologia dels personatges o bé aquests abandonaven tota la seva individualitat per esdevenir pures abstraccions, afegia a la seva condició de quadre simbòlic, poemàtic i, per tant, modern, una sèrie de concessions al gust del gran públic que la convertien en una obra perfectament comercial.*³⁷⁷

La pièce de théâtre fût représentée donc par d'autres compagnie que celle du *Teatre Íntim*, notamment à l'étranger. Ce que Rusiñol a réussi à faire, selon l'auteur, c'est à concilier « *modernitat i tradició, renovació formal i concessions al gran públic* ». ³⁷⁸

Que ce soit avec l'exposition *Les Jardins d'Espagne* en 1899 à Paris ou à la Sala Parès de Barcelone, Rusiñol marque là, au tournant du siècle, son passage à la reconnaissance et au succès auprès du grand public. S'ouvre alors une nouvelle étape où Santiago Rusiñol ne vise plus un art provocateur pour « scandaliser » la classe bourgeoise barcelonaise dans les « excentricités » de la jeunesse³⁷⁹. Rusiñol est reconnu en tant qu'artiste majeur, et cela se produit lors de sa période la plus décadentiste et nihiliste. Qu'en est-il du regard du spectateur qui rend opérant le triangle sémiotique ?

³⁷⁷ *Ibidem*, p.269 : « (...) *L'Alegria que passa*, (...), à la différence du théâtre de Gual, où l'action et les situations dramatiques restaient subordonnées à l'approfondissement de la psychologie des personnages ou bien ces derniers abandonnaient toute leur individualité pour devenir de pures abstractions, ajoutait à sa condition de tableau symbolique, poématique et, par conséquent, moderne, une série de concessions au goût du grand public qui la transformaient en une œuvre parfaitement commerciale. »

³⁷⁸ *Ibidem*, p.274 : « modernité et tradition, rénovation formelle et concessions au grand public ».

³⁷⁹ SAZATORNIL RUIZ, Luis, JIMÉNO, Frédéric, *El arte español entre Roma y Paris (siglos XVIII y XIX) : intercambios artísticos y circulación de modelos*, Ediciones Casa de Velázquez, Madrid, 2014.

3-2) L'œuvre dans le regard du spectateur.

On peut commencer cette analyse délicate à propos de la construction toujours renouvelée de l'œuvre d'art dans le regard du spectateur par cette lecture proposée par Jacques Neefs :

La première « illimitation » de l'œuvre est ainsi son ouverture au regard, à la compréhension, et d'abord à sa reprise dans l'actualité qui l'actualise. Dans la mesure où elle désigne et sollicite ses « destinataires », anonymes et pourtant toujours singuliers, tous particuliers, inconnus, lointains mais bien présents quand l'œuvre les atteint, elle se présente comme sur sa face avant, là où on l'aborde, là où on l'attend (...) ³⁸⁰

Cela inclut que le spectateur doit pouvoir pénétrer littéralement par le regard dans ce que nomme Jacques Neefs le « vertige spéculaire qu'une œuvre est susceptible d'organiser », s'ajoutant à l'autre forme d'illimité, qu'est « la pluralité des combinaisons et des parcours que peut offrir une œuvre » ³⁸¹. Concernant l'aspect plus « matériel » de l'objet du miroir dans les œuvres de Rusiñol, très présents dans les scènes d'intérieur et les portraits, cette analyse sera effectuée dans le premier chapitre de la partie III. Mais ici, il est d'ores et déjà possible de passer dans cet autre miroir qu'est l'œuvre elle-même, qui ne reflète pas notre reflet, mais qui se structure autour d'une réalité ou d'un imaginaire conditionné par des facteurs autant personnels (de la part de l'artiste) que contextuels, autant conscients que non-conscients.

Mais comme le souligne Jacques Neefs, l'œuvre recèle en son sein une multitude de discours qui s'entrechoquent, qui sont reliés entre eux et qui ouvre donc des perspectives de lectures illimitées :

Une modalité « spéculaire » est d'une autre nature. Elle tient en un renvoi en entrelacs de l'œuvre à l'œuvre. Toute figuration interne de l'œuvre que l'on est en train de regarder ou de lire (peut-il en être de même pour la musique ?) ouvre dans la pratique et la compréhension

³⁸⁰ NEEFS, Jacques, « La profondeur spéculaire », in *littérature*, n°125, 2002, *L'œuvre illimitée*, p.111-126, en ligne <[web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2002_num_125_1_1751](http://web.revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2002_num_125_1_1751)>, consulté en septembre 2015, p.111.

³⁸¹ *Ibidem*, p.112.

de celle-ci une forme de répétition et de virtualité particulièrement complexe.³⁸²

Observant cela, il apparaît que si l'œuvre possède sa propre existence, le spectateur se voit offrir la possibilité d'en terminer la réalisation en lui conférant des sens singuliers, bien que soumis à une structure discursive présente dans le phénotexte.

L'intimisme et tous les mots appartenant à cette même famille renvoient un premier sens, galvaudé, de cette notion floue. L'intimisme en tant que valeur, en tant que genre artistique, ou encore l'intimisme relationnel (sens originel de ce mot) entre deux individus sont autant de concepts qui doivent être bien clarifiés, avant d'entreprendre une recherche de cet intimisme comme fonctionnement de la société catalane. En effet, il convient de voir par quels procédés et pour quelles raisons la Catalogne possède en elle les traces d'un mode de vie traditionnel où l'intimisme devient une façon d'être et de se comporter dans le milieu familial et vis-à-vis du monde extérieur, que ce soit à la campagne ou dans le milieu urbain bourgeois de Barcelone.

³⁸² NEEFS, Jacques, *Op. Cit.*, p.116.

PARTIE III – LA NOTION D'INTIMISME.

Introduction

L'intime, l'intimité et l'intimisme ont fait l'objet d'études approfondies en littérature et en histoire de l'art, entre autres disciplines et on a tenté d'apporter une résonance psychologique et/ou sociale à la représentation de ces scènes ou de ces récits d'où émanait cette sensation d'espace « privé ». Concernant les définitions des mots « intime » et « intimité », Vanina Mozziconacci³⁸³ nous propose de reprendre le récapitulatif de l'évolution de ces définitions dans le Dictionnaire de l'Académie : on se rend compte que si le terme *intime* renvoie à une définition d'un sentiment de rapprochement entre deux êtres, le terme évolue vers un sentiment qui, comme le rappelle Jean Beauverd dans sa « Problématique de l'intime »³⁸⁴, se dirige davantage vers une définition d'un sentiment personnel, profond :

Dès Bossuet, dès Fontenelle, (d'après les exemples du Littré), la profondeur peut subir un double et considérable déplacement : elle n'est plus nécessairement celle qui caractérise un sentiment unissant deux êtres : elle peut s'éprouver chez un *seul* être, dans une simple relation de soi à soi ; et caractériser moins un sentiment qu'une attitude intellectuelle : alors apparaissent *persuasion intime*, *sentiment intime de la conscience*. Voilà ce que formulera à son tour l'Académie, dans sa cinquième édition, en 1798.

D'une « relation étroite » vers une profondeur, une intériorisation, comme le souligne Vanina Mozziconacci. Lorsque l'on décide de traiter de l'intimisme dans l'art, une problématique méthodologique fait jour immédiatement : comment, ou plutôt sous quel angle de vue décidons-nous d'aborder ce « thème » ? Parlons-nous des représentations sur la toile d'une scène d'intérieur, où l'intime est le sujet, ou bien aborde-t-on la relation intime de l'artiste vers le monde et dans le monde, puis de la relation intime de l'artiste vers sa propre création ? Enfin, parle-t-on de la « relation

³⁸³ MOZZICONACCI, Vanina, « Une peinture de l'espace intime », in *Raison Publique*, 31 mai 2012, en ligne <<http://www.raison-publique.fr/article541.html>>, consulté en septembre 2015.

³⁸⁴ Société des études romantiques et dix-neuviémistes, *Intime, intimité, intimisme*, actes du colloque organisé par la Société des études romantiques et par le centre de recherche spécialisée Lettres, art, pensée XIXe siècle (Lille, 20-21 juin 1973), Lille : Université de Lille III, Ed. Universitaires, 1976, 216 p, p.17.

étroite » qui s'installe entre le spectateur et l'œuvre et qui peut, si le spectateur est disposé et si l'œuvre lui « parle », mener vers une introspection de ce spectateur ? A la lumière de ce canevas théorique, on peut tout d'abord aborder ce thème de l'intimisme malheureusement galvaudé, appliqué aux œuvres de Santiago Rusiñol en suivant cette logique : l'intimisme en Catalogne qui devient, dans la mentalité catalane, ce que l'on nomme une « valeur », c'est-à-dire un référent culturel auquel sont attachés les catalans et qui leur dicte une conduite, un style de vie « traditionnel ». Ensuite, une analyse des œuvres de Rusiñol qui représentent cette valeur, cet espace intérieur et intériorisé dans l'environnement domestique peut prendre une dimension nouvelle. Enfin, l'intimisme comme relation entre l'artiste et le monde, puis entre l'artiste et lui-même, reflété dans ses jardins, viendra ponctuer cette étude d'un concept aussi structurellement complexe.

I – L'intimisme comme valeur identitaire.

1) Un sentiment et un état d'esprit catalan : *l'Home català, un home casolà*.

1-1) Les origines de la Catalogne : *els Pirineus* et leur résonance dans le Modernisme.

L'intimisme est un « concept-tiroir » qui peut renfermer plusieurs acceptions et il faut également faire la différence entre « l'intime » et « l'intimité ». Avant donc d'aborder comment ce concept devient opérant dans la compréhension de ce que Jaume Vicens Vives nomme justement la « *mentalitat catalana* »³⁸⁵, il convient d'établir des postulats concernant ces notions d'intimisme, d'intime et d'intimité.

L'ouvrage collectif *Intime, intimité, intimisme*³⁸⁶ nous éclaire de par la pluralité des études qui le composent. En effet, si l'on tente d'établir des définitions de ces concepts, on peut aisément se reporter à celle de Jean Beauverd, dans sa « Problématique de l'intime », dont la définition certes se place surtout dans la première

³⁸⁵ VICENS VIVES, Jaume, *Notícia de Catalunya*, p. 27 : « mentalité catalane ».

³⁸⁶ Société des études romantiques et dix-neuviémistes, *Op. Cit.*

moitié du XIXe siècle et dans la culture française, à travers l'étude Victor Hugo et de Baudelaire, mais qui a l'avantage d'offrir une vision diachronique de cette définition :

Ces mots se rapportent, pendant le XVIIe siècle, à une profonde affection unissant deux êtres. (...) Mais dans l'acception d'*intime* et d'*intimité*, une évolution assez remarquable va bientôt rendre progressivement *facultatifs* tous les termes autres que la profondeur, ce qui ne fera d'ailleurs que rapprocher les mots de leur étymologie. (...) Dès Bossuet, dès Fontenelle, (d'après les exemples du Littré), la profondeur peut subir un double et considérable déplacement : elle n'est plus nécessairement celle qui caractérise un sentiment unissant deux êtres : elle peut s'éprouver chez un *seul* être, dans une simple relation de soi à soi ; et caractériser moins un sentiment qu'une attitude intellectuelle : alors apparaissent *persuasion intime*, *sentiment intime de la conscience*. (...) Mais ici l'homme était encore nécessaire. Or, dès Buffon, toujours d'après des exemples du Littré, le voici facultatif. Et tel est précisément l'état qu'enregistre l'édition suivante de l'Académie, la sixième, qui, par sa date, 1835, nous met au cœur de notre période. Qu'on en juge : « intime : intérieur et profond ; se dit surtout de ce qui fait l'essence d'une chose, ou de ce qui lie étroitement certaines choses entre elles » (on notera qu'ici reparaît la liaison, mais qu'elle vient s'appliquer aux choses) : « la nature intime d'une chose ».³⁸⁷

C'est précisément cette dernière acception qui devient signifiante pour notre propos sur l'intimisme présent au sein de la « mentalité catalane » et qui se reflétera « entre les objets » et donc dans un espace, dans le corpus d'œuvres choisi de Santiago Rusiñol, à savoir les scènes d'intérieur, les portraits et les cours intérieures. Car s'il est complexe de percevoir l'intimisme comme valeur identitaire, il l'est moins de le voir reflété dans les peintures de Rusiñol. Également, l'intime comme lien entre deux individus intervient lorsque Rusiñol effectue les portraits des membres de son cercle d'amis. L'intime comme lien entre deux personnes vient donc se superposer à l'intime de l'espace clos. Mais cela sera l'objet de l'analyse dans la deuxième partie de ce chapitre. Mais cet intimisme peut aussi se situer à un niveau bien plus ample : au niveau national. En effet, si l'on se reporte à la période antérieure au Modernisme, à la *Renaixença*,

³⁸⁷ *Ibidem*, p.16.

Francesc Fontbona décrit ce phénomène « psychologique et physique » qui provoque le sentiment d'appartenance à une terre, qui de ce fait délimite un espace géographique qui devient un objet de découverte pour les individus catalans urbains, entrant donc en corrélation avec cette terre :

*In addition to these examples of Renaixença arts that hark back to Catalonia's past, there are others that reveal this generation of artists' rediscovery of their country as it was in their day. The defensive walls that had encircled many Catalan cities since medieval if not Roman times began to come down in the mid 19th century. The removal of this psychological and physical barrier encouraged people living in urban areas to venture out into the countryside and see the valleys, rivers, and mountains that made up their country.*³⁸⁸

Ainsi donc, si les barrières physiques des villes tombèrent, il convient de remarquer que les catalans se retrouvèrent libres de jalonner les différents paysages qui ornaient la Catalogne et, de ce fait, on peut se demander si ce n'est pas à ce moment-là que les catalans purent investir leur pays pour parvenir à en faire non pas un « espace clos », mais un espace demeurant ouvert sur le monde, mais toutefois bien délimité par des contours géographiques et au niveau symbolique, des « contours culturels ». C'est ce qui est souligné par Jaume Vicens Vives lorsqu'il parle d' « (...) *intenses relacions familiars d'unes comarques a les altres.* »³⁸⁹, lorsque la Catalogne maritime et la Catalogne montagnarde et campagnarde sont parvenues à s'unir autour d'une histoire et d'un destin communs. Partant de cette hypothèse, il devient possible alors de comprendre que le catalanisme se soit développé en concomitance avec les mouvements artistiques de la *Renaixença* d'abord et du Modernisme ensuite. Car si les élites portent l'aspect idéologique des aspirations catalanistes bien haut, le peuple, quant à lui, est celui, comme un corps dans son entièreté, qui conserve la mémoire collective (qui passe

³⁸⁸ FONTBONA, Francesc, « Rebirth : the Catalan Renaixença – The Renaixença in art », in FALGÀS, Jordi, *Barcelona and Modernity : Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*, p.23 : « En plus de ces exemples de l'art de la *Renaixença* qui remontaient le passé de la Catalogne, il y en avait d'autres qui révélaient cette génération d'artistes qui redécouvraient leur pays comme il était à leur époque. Les murs de défense qui avaient encerclé plusieurs villes catalanes depuis le Moyen-Age, si ce n'est depuis l'époque romaine, commencèrent à tomber au milieu du XIX^e siècle. L'enlèvement de cette barrière psychologique et physique encouragea les gens qui vivaient dans les aires urbaines à s'aventurer dans les campagnes et à voir les vallées, les rivières, et les montagnes qui composaient leur pays. »

³⁸⁹ VICENS I VIVES, Jaume, *Industrials...*, p.30 : « (...) *intenses relations familiales entre les comarques* ».

donc par une connaissance historique mais aussi géographique du pays) qui propulse les nouvelles idées nationales.

La montagne, ou autrement dit, la Catalogne montagnaise est également à l'origine du système politique du pactisme. Dès lors, la déduction qui s'impose est que la partie montagnaise devient le berceau qui a construit et qui configure la mentalité catalane. Prenons l'explication de Jaume Vicens Vives :

*Franquesa i llibertat, vet ací les arrels del pactisme català. Aquesta experiència vital, nascuda a les muntanyes de la primitiva Marca, quan es concedien feus i alous, fou desenvolupada teòricament pels juristes de la plana, de les grans ciutats del país, durant els darrers segles medievals. Aleshores aquesta mentalitat s'incrustà en el mateix moll de l'os de la nostra estructura social i política, fins a fer-ne una manera d'ésser, fins a esdevenir una concepció del món que ha restat insomoguda a través de les vicissituds històriques dels dos darrers segles.*³⁹⁰

Cette conception structuraliste de la société catalane laisse entrevoir une relation entre la « mentalité catalane » politique urbaine du XIXe siècle et l'organisation médiévale de la société montagnaise catalane, mais aussi entre cette dite « mentalité catalane » politique et, d'un point de vue philosophique, la « conception du monde » que les catalans peuvent avoir. Comme l'auteur l'explique plus loin, « *L'adoració al monarca, com a representant de la unitat del país, arrencava del vell feudalisme muntanyenc i del nou patriciat urbà.* »³⁹¹

Si à présent on se penche plus particulièrement sur la Catalogne montagnaise, folklorique et donc traditionaliste, on s'aperçoit que Santiago Rusiñol, bien qu'en étant l'homme de la modernité et n'étant pas, dans les faits, un fervent catholique, retranscrit la célébration de cette campagne catalane dans son aspect le plus « authentique ». Comme on a pu le constater précédemment, Rusiñol a puisé dans l'impressionnisme français pour mettre sa pâte dans cet élan naturaliste. Ainsi, si *Le Moulin de la galette*

³⁹⁰ *Idem, Notícia...*, pp.101-102 : « Franchise et liberté, voici les racines du pactisme catalan. Cette expérience vitale, née dans les montagnes de la primitive Marca, quand on concédait des fiefs et des alleux, a été développée théoriquement par les juristes de la plaine, des grandes villes du pays, durant les derniers siècles médiévaux. Alors cette mentalité s'incrusta dans la moelle-même de l'os de notre structure sociale et politique, jusqu'à en faire une manière d'être, jusqu'à devenir une conception du monde qui est restée inchangée à travers les vicissitudes historiques des deux derniers siècles. »

³⁹¹ *Ibidem*, p.154 : « L'adoration du monarque, comme représentant de l'unité du pays, partait de l'ancien féodalisme montagnard et du nouveau patriciat urbain. »

ou encore *Le Café Montmartre* ou *L'île Saint-Louis* ont la pâte impressionniste et ne reflètent essentiellement que l'influence qu'il reçoit des maîtres français comme Edgar Degas (1834-1917) ou Camille Pissarro (1830-1903), avec la tonalité mélancolique qui sera le dénominateur commun de la plupart de ses œuvres, de toutes les tendances et les styles artistiques confondus, les œuvres représentant les paysages catalans reflètent en outre la ruralité sous un jour traditionaliste, avec une teinte naturaliste. Ainsi, le naturalisme importé de l'Art Nouveau parisien vient se mettre au service d'une représentation particulière de la Catalogne profonde, ce qui est le cas pour l'œuvre *Pagesa amb un infant a la falda* (1878-1880). La luminosité ocre typique du naturalisme, les matières telles que le foin, la terre, la brique, ainsi que le sabot traditionnel à l'entrée de ce qui semble être de toute évidence une *masia* renvoie à cet imaginaire collectif que nous avons déjà eu l'occasion d'aborder, concernant cette « terre » originelle, le mot « terre » étant à considérer autant au niveau symbolique, à savoir un espace géographique déterminé, qu'au niveau littéral, comme la terre nourricière, la terre paysanne que le paysan cultive. Mais plus encore, Jaume Vicens Vives parle du « *sentit social de la terra* »³⁹² pour exprimer ce qui est à la fois un héritage du réel historique, mais également une construction d'une image d'Épinal perdue dans la société urbaine moderne dans laquelle évolue Santiago Rusiñol. On étudiera le rôle emblématique de la « maison » comme « cellule » de la famille en Catalogne (la maison traditionnelle étant la *masia*), avec les effets qui y sont attachés, mais si l'on considère d'abord l'importance de la « terre » sur laquelle est bâtie cette *masia*, Jaume Vicens Vives répète sur deux pages les lemmes *terra*, *pagès* / *pagesos*, *família*, *casa*, qui nous éclairent sur la signification du discours sémantique de l'auteur :

Cadascuna [cèl·lula familiar] es trobava vinculada a la terra que les nodria, a la feina que les esperonava, mitjaçant les quatre parets fermes de la masia, de l'habitable, on durant segles s'havien donat la mà les successives generacions del poble.

Casa i família, mas i terra, vet ací el poderós enraixat de la subestructura social catalana abans i després del segle XIV, fins i tot fins als nostres mateixos dies, quan és més combatuda per l'atracció de les grans ciutats, la prevalença dels impulsos individuals, la

³⁹² VICENS VIVES, Jaume, *Notícia...*, p.33 : « sens social de la terra ».

*disgregació introduïda per l'establiment d'indústries i la invasió de pràctiques capitalistes en la propietat i el conreu del camp.*³⁹³

Il poursuit, sur ce qui crée le « liant » sociologique pour les catalans :

*(...) la immensa majoria dels catalans descendim de pagesos, d'una casa de pagès arraulida humilment en un vessant de la vall pirinenca o encarada a tots els vents en les planes de la Catalunya Nova. (...) Perquè gràcies a l'esperit de la colonització de la terra, a l'ardiment en la feina, el català ha pogut vèncer els elements dissociadors provinents de la seva formació ètnica. Així el mestissatge és redimit per la conquesta de l'eina, del camp ; pel treball individual i col·lectiu.*³⁹⁴

Les considérations généalogiques du peuple catalan peuvent prêter bien entendu à discussion, cependant, l'origine réel ou fantasmé est quant à lui bien présent dans la conscience collective. Dès lors, la notion de famille s'élargit, tout comme l'espace d'enracinement qui s'élargit de la même manière.

Cette Catalogne montagnarde prend une épaisseur politique et idéologique par le biais du mouvement du vigatanisme, que l'on a déjà eu l'occasion d'aborder dans les parties antérieures. Cette Catalogne catholique, conservatrice, prônant l'unicité nationale par le biais de valeurs comme le travail de la terre, de la vie domestique et par la célébration des origines catholiques vient au contact de la Catalogne industrielle, maritime et urbaine. De ce contact, naît une société catalane où les origines montagnardes deviennent une réminiscence à la tonalité quelque fois romantique et qui

³⁹³ *Ibidem* : « Chacune [cellule familiale] se trouvait liée à la terre qui les nourrissait, au travail qui les éperonnait, moyennant les quatre murs fermes de la *masia*, de l'habitable, où durant des siècles s'étaient donnés la main les successives générations du peuple.

Maison et famille, mas et terre, voici le puissant grillage de la substructure sociale catalane avant et après le XIV^e siècle, même jusqu'à nos jours, quand elle est plus combattue par l'attraction des grandes villes, la prévalence des impulsions individuelles, la désagrégation introduite par l'établissement d'industries et l'invasion de pratiques capitalistes dans la propriété et la culture du champ. »

³⁹⁴ VICENS VIVES, Jaume, *Notícia...*, p.34 : « (...) l'immense majorité des catalans nous descendons des paysans, d'une maison de paysan tapie humblement sur un versant de la vallée pyrénéenne ou braquée face à tous les vents sur les plaines de la Catalogne Nouvelle. (...) Parce que grâce à l'esprit de la colonisation de la terre, à la hardiesse dans le travail, le catalan a pu vaincre les éléments dissociatifs provenant de sa formation ethnique. Ainsi le métissage est rédimé par la conquête de l'outil, du champ ; par le travail individuel et collectif. »

s'exprime par les traditions qui continuent à être célébrées dans la société civile. Jordi Bonells nous explique ainsi les caractéristiques de ce mouvement :

Le *vigatanisme*, fortement marqué par la pensée intégriste de Jaime Balmes, se développe dans la Catalogne profonde, fief du carlisme. (...) Il revendique l'enracinement rural des Catalans et se veut garant et défenseur, en liaison avec certains intellectuels de la *Renaixença*, dont Jacint Verdaguer, de la véritable tradition catalane identifiée à la tradition catholique (...). En ce sens, les *vigatanistes* sont les premiers à revendiquer pleinement toute une symbolique « montagnarde - religieuse » qui s'inscrira par la suite dans l'imaginaire catalan (Montserrat, Ripoll, Canigó, etc.). Sans oublier que Josep Morgades i Gili, l'évêque de Vic (1882-1899), fut aussi le promoteur du renouveau de la vie monacale à Ripoll et à Sant Joan de les Abadesses.³⁹⁵

Le foyer devient donc cet espace privilégié où l'on est et où l'on se sent « chez soi », en opposition à l'idée du « chez quelqu'un ». Le manque d'État propre a valorisé semble-t-il l'espace du foyer comme lieu privilégié de la réunion familiale ou amicale, mais aussi le lieu des diverses traditions et célébrations qui perdurent, la maison devenant ainsi un des symboles de la culture populaire de la Catalogne, au même rang que les traits psychologiques et moraux traditionnellement associés à l'homme catalan, comme le *seny*. L'Évêque Torras i Bages à l'origine du vigatanisme est également celui qui a fortement encouragé la transmission orale de ce *seny* catalan.

Quel est donc l'influence de ces caractéristiques sociales rurales dans le domaine de la représentation artistique ? Eliseu Trenc Ballester, dans l'extrait de l'article cité dans la partie I, nous parle de « (...) *l'esperit intimista i refinat del Modernisme* (...) »³⁹⁶. N'est-ce donc pas une adaptation de ce caractère profondément *casolà* à l'espace urbain et moderne ? Quel est donc le poids de ce vigatanisme qui, comme le rappelle Jordi Bonells, se base sur son ouvrage *La Tradició catalana* et qui contient « les principes fondateurs de la psychologie catalane »³⁹⁷ ? L'espace familial, ce cercle intime autour duquel se bâtit cette « psychologie catalane » doit être analysé en détail pour saisir si la famille barcelonaise conserve ou non les aspects de la famille traditionnelle rurale ou

³⁹⁵ BONELLS, Jordi, *Les nacionalismes espagnols (1876-1978)*, pp.45-46.

³⁹⁶ TRENC BALLESTER, Eliseu, « Esteticisme... » *Op. Cit.* : « (...) l'esprit intimiste et raffiné du Modernisme (...) ».

³⁹⁷ BONELLS, Jordi, *Op. Cit.*, p.49.

montagnarde catalane. De quelle famille catalane parle-t-on ? Les protagonistes dans cet espace intérieur, si largement représentés par Rusiñol, que gardent-ils dans leur manière de vivre, dans leurs habitudes et dans leurs valeurs de cette mémoire collective ?

1-2) « L'espace intérieur » : la « famille » catalane (ou barcelonaise ?)

On a pu voir, lors de l'analyse concernant l'avancée prodigieuse de l'industrie dans la Catalogne littorale, surtout pour l'industrie textile, en Catalogne, qui a donné une « dimension métropolitaine à l'identité catalane », comment s'est organisée cette industrie au niveau commercial mais aussi au niveau économique, qui a été perturbée en fin de XIXe siècle avec la crise coloniale, ce qui a eu comme conséquence l'apparition d'un protectionnisme. Mais plus qu'une vision explicative de données économiques, un fait pertinent, faisant partie du monde financier et professionnel, est expliqué par Jaume Vicens Vives, pour déterminer un aspect psychologique de la mentalité « familiale » catalane :

Quan fallaren les mines de carbó i de ferro i s'esllanguí la siderúrgia, quan tot el país s'hagué d'organitzar com a indústria de transformació tèxtil, llavors es col·lapsà també l'esperit d'associació, fracassaren les societats anònimes, es recelà des crèdit i hom s'hagué d'estintolar exclusivament sobre la indústria casolana, tan estreta d'horitzons, però tan ferma de tradicions d'eina i feina.

Necessàriament hem de situar aquest fet – tan important en l'esdevenidor de l'empresa industrial catalana – cap a mitjan segle XIX. Escrivint vers el 1900, Frederic Rahola afirmava que si a casa nostra eren poques les indústries organitzades com a societats anònimes es devia tant « a l'esperit massa individualista de la nostra raça (com) als fracassos que a mitjans de la passada centúria tingueren a Catalunya dites societats ».³⁹⁸

³⁹⁸ *Ibidem*, p.78 : « Quand les mines de charbon et de fer échouèrent et que la sidérurgie chuta, quand tout le pays dut s'organiser comme industrie de transformation textile, alors s'effondra aussi l'esprit d'association, les sociétés anonymes échouèrent, on se méfia pour donner du crédit et on dut s'appuyer exclusivement sur l'industrie familiale, si étroite d'horizons, mais si ferme en traditions d'outil et de travail.

Ce fait est très intéressant car il met en relief, selon l'opinion du politicien et économiste Frederic Rahola, la dimension « individualiste » de l'homme catalan. S'il est évidemment non-pertinent d'ériger des vérités généralistes et universelles sur une catégorie nationale ou culturelle d'hommes, il demeure que cette opinion est à étudier : individualisme ou esprit aigu du « bien chez soi » ?

« L'espace intérieur », autrement dit, « l'espace domestique », la « maison », est, comme l'indique Jaume Vicens Vives, un élément « basique, indiscutable, de la société historique catalane ». On en vient donc à constater, que l'origine de cette « terre originelle », comme on a pu le voir dans le chapitre précédent, se trouve dans la Catalogne pyrénéenne et nord-occidentale, tout comme l'élément que l'on analyse ici, la « maison », représentée par la *masia*. Jaume Vicens Vives nous explique donc :

L'element bàsic, indiscutible, de la societat històrica catalana no és l'home, és la casa. En el pacte original imaginat per Eiximenis com a contrapartida teòrica de la realitat política del país durant la seva època, no foren els individus els qui s'ajuntaren per constituir la cosa pública i avenir-se amb els prínceps ; foren lògicament les llars, les cases. Per familiaritzat que es trobés amb la tesi constitucional de Sant Tomàs, basada en la cèl·lula familiar, el menoret gironí no podia desconèixer que Catalunya era ja llavors un aplec de famílies. (...) Cada català té la seva casa pairal – encara que no sigui més que en la il·lusió que el porta, imaginativament, a l'avi o al rebesavi que en sortiren un dia per la llei inexorable de l'augment demogràfic. Cada català té la seva família – i no una família qualsevol, sorgida dels fulls del registre civil o dels vincles de parentiu accidentals, sinò nada de la mateixa terra en què el primer avantpassat anà posant l'una sobre l'altra les pedres del mas que havien de dominar-la.³⁹⁹

Nécessairement nous devons situer ce fait – si important dans le futur de l'entreprise industrielle catalane – vers le milieu du XIX^e siècle. Écrivant vers 1900, Frederic Rahola affirmait que si chez nous les industries organisées comme des sociétés anonymes étaient peu nombreuses, cela était autant dû « à l'esprit trop individualiste de notre race (comme) aux fracas qui au milieu du siècle précédent eurent en Catalogne les dites sociétés. »

³⁹⁹ *Ibidem*, pp.33-34 : « L'élément basique, indiscutable, de la société historique catalane n'est pas l'homme, c'est la maison. Dans le pacte originel imaginé par Eiximenis comme une contrepartie théorique de la réalité politique du pays durant son époque, les individus ne furent pas ceux qui se joignirent pour constituer la chose publique et s'entendre avec les princes ; ce fut logiquement les foyers, les maisons. Aussi familiarisé qu'il se trouvait avec la thèse constitutionnelle de saint Thomas, basée sur la cellule familiale, le franciscain du couvent des Framenors géronais ne pouvait méconnaître que la Catalogne était déjà une réunion de familles. (...) Chaque catalan a sa maison

La métaphore de la construction vient corroborer cette idée de structure familiale, sociétale, culturelle. L'auteur rajoute que le lexique en catalan s'ajoute à ce phénomène pour lui conférer davantage de « corps », à travers le lemme « chez », « *ca* » ou « *can* » en catalan : le foyer, la provenance, celui qui vient de. Le signifiant renvoyant par présupposition à ce signifié, le signe opérant, signe issu donc de la sémiosis, produit un idéosème qui restructure le sens. Par conséquent, le « chez un tel », « *can* » en catalan, par ces transformations langagières issues d'une certaine pratique sociale et culturelle, devient un signifiant qui s'est « déplacé », qui a acquiert une autre place dans la structure langagière, ici propre à la sociologie catalane.

La structure sociale s'inscrit donc ici dans la structure discursive. C'est ce que confirme donc Jaume Vicens Vives :

Qui no s'en recorda, en la seva infantesa urbana o vilatana, d'haver estat apostrofat adesiara : « Tu, el de can... ». Aquest can, aquest mot tan peculiar de la nostra parla, exemplifica la nostra lliço en l'instrument vocal indefectible creat per la nostra mentalitat col·lectiva per a expressar una de les seves més punyents realitats socials.⁴⁰⁰

La « *mentalitat catalana* » est un terme redondant dans les pages de l'auteur. Car il s'agit bien du ciment sociologique, issu de ces phénomènes langagiers et culturels, qui permet à la structure sociétale catalane d'entretenir le souvenir et ainsi de pérenniser son histoire.

Le souvenir d'enfance commun est donc, pour l'auteur, un référent culturel (un de plus), qui peut réunir les catalans, encore une fois, comme une véritable famille, composée de frères et de sœurs.

Concernant l'héritage que « chaque catalan », comme le précise Jaume Vicens Vives, possède, on peut noter que les éléments familiaux (les aïeux) et territoriaux

paternelle – encore que ce ne soit pas plus que dans l'illusion qu'il porte, dans l'imaginaire, envers le grand-père ou l'arrière-arrière-grand-père dont ils sortirent un jour par la loi inexorable de l'augmentation démographique. Chaque catalan a sa famille – et pas n'importe quelle famille, surgie des feuilles du registre civil ou des liens de parenté accidentels, mais une née de la même terre sur laquelle le premier ancêtre alla poser l'une sur l'autre les pierres du mas qui devaient la dominer. »

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p.34 : « Qui ne se souvient pas, dans son enfance urbaine ou villageoise, d'avoir été apostrophé de temps en temps : « Toi, celui de chez... ». Ce *chez*, ce mot si particulier de notre langage, exemplifie notre leçon avec l'instrument vocal indéfectible créé par notre mentalité collective pour exprimer une de ses réalités sociales les plus poignantes. »

(*masia* sur un terrain) représentent l'espace d'enracinement de chaque individu catalan, qui donc, en conséquence, possède la clé pour reconnaître les signes qui renvoient à ces origines. La mentalité catalane, la mentalité paysanne, même si les vocables français ne peuvent rendre la même signification, voilà ce qui constitue le tissu culturel ancestral qui maille toute la société catalane. Jaume Vicens Vives nous dit :

*Però, i això és important, les primitives aportacions de la pagesia tenen encara un sentit social col·lectiu, vàlides no sols per als mateixos camperols, sinò per als homes de vila i de ciutat, la majoria dels quals, des del segle XII, provenen precisament de la reserva demogràfica que, fins fa poc, el camp representà a Catalunya.*⁴⁰¹

Le dénominateur commun de ces remarques, d'abord sur la terre, puis sur la famille et « l'espace intérieur », tant au niveau littéral qu'au niveau spirituel, est que les catalans sont une société de paysans, même si l'espace et le dynamisme urbains n'ont cessé de croître. Mais le catalan urbain n'en demeure pas moins affilié à ces référents révélateurs de cette idéologie sociale particulière qui appartient à la paysannerie. Ceci dit, si l'on choisit uniquement la période de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, on a d'ores et déjà observé que la société bourgeoise urbaine avait adopté un mode de vie qui se répercutait chez tous les foyers bourgeois, dans leur espace intime et privé. Prenant comme référent traditionnel du bourgeois barcelonais typique, *L'auca del senyor Esteve* donne déjà les bases d'un modèle de famille qui élève et crée l'individu et l'instaure en tant que tel : « (...) *que l'home és el que fa la casa, i la casa és el que fa l'home.* »⁴⁰² Cette union symbiotique entre l'Homme et son foyer devient l'image clé qui traduit ces racines comme étant l'élément indispensable pour constituer l'être social en Catalogne.

Mais s'il est une particularité des foyers bourgeois barcelonais qui induisaient donc une mentalité correspondante de la part des habitants de la maison, c'est, outre le mode de vie citadine, la « frontière » physique et symbolique entre espace privé et

⁴⁰¹ *Ibidem*, p.36 : « Mais, et ceci est important, les premiers apports de la paysannerie ont encore un sens social collectif, valide non seulement pour les mêmes paysans, mais aussi pour les hommes de village ou de ville, la majorité desquels, depuis le XIIe siècle, proviennent précisément de la réserve démographique que, jusqu'à il y a peu, le camp représentait en Catalogne. »

⁴⁰² RUSIÑOL, Santiago, *L'auca del senyor Esteve*, p.37 : « (...) car l'homme est celui qui fait la maison, et la maison est celle qui fait l'homme. »

espace public. Lluís Permanyer nous évoque la manière dont était marquée cette « frontière » et comment s'adaptaient les habitants :

*La façana ostentosa, feta per exhibir-la, servia al mateix temps per marcar la frontera entre l'espai públic i el privat. Des de feia molt de temps, a la ciutat històrica la burgesia evitava cada vegada més el carrer, que era contemplat des de l'observatori distant del balcó, i millor encara darrere els vidres de les finestres.*⁴⁰³

Une « vitrine » pour contempler le monde extérieur : ainsi donc, on confirme que le foyer, chez les familles de la bourgeoisie barcelonaise, est le lieu de vie où le confinement devient un bien-être. Cette « vitrine » est très particulière puisqu'il existe un jeu entre l'intérieur et l'extérieur : on peut se demander qui est en « vitrine », la bourgeoisie ou le monde extérieur ? Le fait que ce soit « mieux » derrière la vitre de la fenêtre, cela montre bien une certaine culture de la distanciation avec l'espace public, marque d'un environnement possiblement hostile, ou tout au moins, inconnu. Pour autant, gardons cette analyse pour tenter d'en voir les traits caractéristiques représentés dans les œuvres de Rusiñol. D'autre part, la façade aux décorations chargées visaient, tout autant qu'une esthétisation de la ville marquée par l'Art Total, à littéralement « impressionner » l'Autre afin de démontrer un univers clos et mystérieux bien séparé de la rue. Cet élément converge vers l'affirmation d'une valeur de l'« être bien chez soi » comme valeur d'une certaine catégorie sociale. D'autre part, Lluís Permanyer poursuit : « *El punt de transició entre la cosa pública i la privada era la porteria. Aquesta és la raó per la qual, sobretot en ple Modernisme, van arribar a constituir una excusa per mostrar-hi una magnificència inesperada.* »⁴⁰⁴

« Frontière », « point de transition », autant d'expressions pour renvoyer l'idée d'une nécessité socio-culturelle étendue par la suite au domaine de « savoir-vivre » à la catalane, qui consiste en la préservation d'un espace protégé, une « bulle » de bien-être

⁴⁰³ PERMANYER, Lluís, *Vides privades de la Barcelona burgesa*, Angle Editorial, Barcelona, 2011, p.14 : « La façade ostentatoire, faite pour l'exhiber, servait en même temps pour marquer la frontière entre l'espace public et le privé. Depuis beaucoup de temps, dans la ville historique la bourgeoisie évitait chaque fois plus la rue, qui était contemplée depuis l'observatoire distant du balcon, et mieux encore derrière les vitres des fenêtres. »

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p.15 : « Le point de transition entre la chose publique et la privée était la loge. Ceci est la raison pour laquelle, surtout en plein Modernisme, ils arrivèrent à constituer une excuse pour y montrer une magnificence inespérée. »

au sein de laquelle se joue la transmission des valeurs communes et d'une culture qui cristallise toutes les aspirations à sa préservation. Qu'en est-il de cet héritage culturel dans la production artistique de Santiago Rusiñol ?

2) Cet intimisme *casolà* dans le monde rusiñolien.

2-1) L'intimisme qui fait lien : référents culturels communs dans la peinture et la littérature rusiñoliennes.

Les référents culturels communs qui renvoient les individus au monde qui les entoure est précisément ce qui constitue le lien de l'artiste à son « socle » spatial, où il a évolué et dans lequel il s'est inscrit (ou bien où il a été inscrit). Concernant ces référents culturels communs catalans, il en est un qui dépasse la « simple » catalanité pour la mêler à une autre sphère : celle de la religion. Et en Catalogne, on a pu entrevoir le fait que le mouvement qui a représenté le catalanisme catholique avec le plus de vivacité est le mouvement du vigatanisme. Avant d'analyser ce mouvement pour ensuite pouvoir en débusquer les traits dans l'art pictural et dans la dramaturgie de Santiago Rusiñol, il convient de citer un extrait d'un article d'Eliseu Trenc Ballester, dans lequel il a cité, entre autres auteurs, les œuvres *Oracions* i *Fulls de la vida* de Santiago Rusiñol :

Tots aquests llibres pertanyen a la poesia o al teatre simbolista. El seu contingut, purament irracional, que barreja una vaga religiositat amb el panteisme, el sentimentalisme decadentista, l'erotisme i el somni, apareix també en el seu aspecte formal. (...) Aquesta communió entre l'il·lustrador i l'escriptor pot existir també en alguns casos en què els dos són distints, com ara entre Bonnin i Roviralta en el cas de Boires Baixes o entre Miquel Utrillo i Santiago Rusiñol en el cas d'Oracions.

Plus loin, pour montrer ce « glissement » entre l'Esthéticisme et le Modernisme :

Nogensmenys, no deixa de ser simptomàtic que els llibres més típics de l'Esteticisme siguin llibres didàctics, enciclopèdics amb

*pretensions científiques, que palesen el racionalisme, el materialisme de l'època i un cert optimisme, una certa fe en la natura i en el progrés, mentre que els llibres més característics del Modernisme, formalment, són reculls poètics o poemes en prosa que palesen la influència del simbolisme, de l'irracionalisme, el rebuig del progrés material, de l'esperit científic a favor d'un misticisme religiós indeterminat, impregnat d'erotisme i d'un subjectivisme que pot prendre dues formes antitètiques i complementàries, vitalisme o decadentisme.*⁴⁰⁵

S'adressant au lecteur dans *Fulls de la vida*, Santiago Rusiñol évoque le genre d'art qu'il convient d'offrir aux « siens », mettant bien en relief le fait que cet art mystique, délicat, qui appelle à la dévotion, doit avant tout trouver le terreau qui le fera perdurer parmi « *nosaltres* », « *a casa nostra* »⁴⁰⁶ :

*Un arte serio que no deslumbre á los pobres de espíritu con telas y sederías de guardarropía y de cromo ; un arte espiritual, lleno de originales delicadezas y bellas filigranas ; un arte que quisiéramos ver admirado en nuestra tierra, y del cual nosotros seríamos los primeros devotos y los últimos artistas.*⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ TRENC BALLESTER, Eliseu, « Esteticisme i Modernisme a les arts del llibre », in *L'Avenç*, n°98, pp. 42-44, Barcelona, 1986, p.44 : « Tous ces livres appartiennent à la poésie ou au théâtre symboliste. Son contenu, purement irrationnel, qui mélange une vague religiosité avec le panthéisme, le sentimentalisme decadentiste, l'érotisme et le rêve, apparaît aussi dans son aspect formel. (...) Cette communion entre l'illustrateur et l'écrivain peut exister aussi dans certains cas où les deux sont distincts, comme maintenant entre Bonnin et Roviraltà dans le cas de *Boires Baixes* ou entre Miquel Utrillo et Santiago Rusiñol dans le cas d'*Oracions*. » « Néanmoins, il ne cesse d'être symptomatique le fait que les livres les plus typiques de l'Esthétisme soient des livres didactiques, encyclopédiques avec des prétentions scientifiques, qui rendent évidents le rationalisme, le matérialisme de l'époque et un certain optimisme, une certaine foi dans la nature et le progrès, tandis que les livres les plus caractéristiques du Modernisme, formellement, sont des recueils poétiques ou des poèmes en prose qui rendent évidents l'influence du symbolisme, de l'irracionalisme, le rejet du progrès matériel, de l'esprit scientifique en faveur d'un mysticisme religieux indéterminé, imprégné d'erotisme et d'un subjectivisme qui peut prendre deux formes antithétiques et complémentaires, vitalisme ou decadentisme. »

⁴⁰⁶ « nous » - « chez nous ».

⁴⁰⁷ GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, « Santiago Rusiñol », « Los libros », in *Renacimiento*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2002, p.779 : « Un art sérieux qui n'éblouisse pas les pauvres d'esprit avec des toiles et des soieries de garde-robe et de chrome ; un art spirituel, plein d'originales délicatesses et de belles filigranes ; un art qui nous voudrions voir admiré sur notre terre, et pour lequel nous serions les premiers dévots et les derniers artistes. »

Comment dès lors ne pas percevoir un appel à la création d'un art national et d'un retentissement lui aussi national ? Et aussi, on peut clairement voir l'allusion à peine dissimulée à ce goût bourgeois qui se contente d'un art mièvre et clinquant.

L'art pour lier les catalans sur le partage d'une admiration commune pour ces œuvres, voilà ce qui produirait un goût et des valeurs communes. Un art fait par et pour les catalans, c'est ce que l'artiste nous laisse voir dans ce message adressé au lecteur.

Il convient à présent de pénétrer dans la structure des œuvres appartenant au corpus des cours intérieures et des portraits, ce qui va soulever immédiatement une première interrogation : l'intimisme en tant que représentation d'une réalité, signifie-t-il l'inscription du spectateur dans une autre dimension de cette intimité ? Autrement dit, l'intimité représentée n'est-elle pas déjà une distorsion de cette scène intime qui par définition n'avait pas vocation à être vue ? L'interpellation de ce spectateur pour qu'il rentre dans l'œuvre pour y voir les recoins d'un pièce calfeutrée, établissant avec ce spectateur un jeu de cache-cache, provoque donc la transformation de l'intime en extime qui se donne à la vue, mais aussi, qui se donne à la mémoire collective d'une mentalité catalane, qui garde secrètement le souvenir d'une catalanité faite de réunions, de traditions faites dans l'espace domestique d'une cuisine par exemple : le « chez soi » comme valeur ancestrale.

2-2) Le foyer : un espace privilégié.

2-2-1) Les cours intérieures : un jeu incessant entre l'extérieur et l'intérieur. La frontière en question.

Les célèbres cours intérieures, ou *patis* en catalan, peintes par Santiago Rusiñol à Sitges pour la plupart d'entre elles, sont des œuvres dont émane à la fois le rapport ténu mais non moins réel entre l'extérieur et l'intérieur, mais également les référents culturels communs catalans, que le spectateur catalan peut retrouver presque instinctivement, comme un renvoi vers ses propres références privées, et que le spectateur non-catalan peut débusquer. Ces cours intérieures sont ce que nomme Teresa-

M Sala « *els exteriors interioritzats* »⁴⁰⁸, ce qui donc conflue vers cette idée de « foyer à l'air libre ».

Dans les *patis* et les scènes d'intérieur catalans, on peut observer un flux entre les objets réels et les objets représentés, qui correspond de fait à une symbolisation, une « mise sur œuvre ». L'environnement domestique catalan, le « bien-être à la maison » est, avec les valeurs traditionnelles catalanes comme la *rauxa* (agressivité, volonté farouche) et le *seny* (sagesse, ou intégrité), un des aspects les plus marquants de la catalanité et de l'œuvre de Santiago Rusiñol, et est le symbole de lien avec la terre et le symbole de l'idée du bien-être « chez soi », « *a casa nostra* ». On peut dès lors effectuer une étude sémiologique de quatre œuvres : *El pati blau* (1891-1892), *Interior de Sitges* (vers 1894), *Pati blau d'Arenys de Munt* (1913) et *Una reprimenda* ou *Interior* (1891-1892). Avec un intimisme et une lumière naturelle, nous pouvons voir plusieurs points de connexion entre ces œuvres.

Tout d'abord les objets présents dans les quatre œuvres : on perçoit des plats ou des amphores, des chaises, donc, des objets de cuisine : car il s'agit bien du lieu où l'on se nourrit et il s'agit aussi d'une marque d'appartenance à une culture. Un intertexte biblique est révélé : avec l'amphore, on peut déceler le lien avec la bonne samaritaine, en référence à l'Évangile selon Jean, Chapitre 4. On peut noter aussi la présence uniquement féminine dans ces œuvres : ce qui ramène au lien avec la mère nourricière, ainsi qu'à la terre. On peut donc voir des marques d'une catalanité *pagesa*⁴⁰⁹, émergeant d'un artiste urbain : ceci nous permet de conclure que ces éléments, dans un flux non-conscient, sont des référents culturels qui sont passés en résonance sur le tableau.

Si à présent on reporte notre attention sur les matières représentées dans le tableau, on note la présence chaleureuse du bois, de l'osier, de la terre cuite et le sol est représenté avec du carrelage ou de la terre : nous retrouvons à nouveau les caractéristiques paysannes, indéniablement.

L'espace aussi converge vers la signifiante d'une catalanité paysanne : en effet, deux dispositions sont « choisies » par l'artiste, c'est-à-dire que l'espace est soit clos mais à ciel ouvert, soit intérieur mais qui, en perspective, nous conduit vers un *pati* (cour). La perspective alors nous conduit vers un univers mi-clos : l'« au-delà », c'est-à-dire que ce qui se situe au-delà est inconnu, l'intérieur est célébré.

⁴⁰⁸ SALA, Teresa-M., *El Modernisme*, p.278 : « les extérieurs intériorisés ».

⁴⁰⁹ Paysanne.

Enfin, un autre *representamen* converge vers la même signifiante que les autres éléments issus du réel et retranscrits par l'artiste, cités précédemment. Il s'agit de l'élément de l'eau qui est également présent dans les trois premières œuvres : l'eau pour boire, pour laver, ou pour les poissons. Notons que la présence de deux poissons rouges dans le bocal d'eau convoque également l'intertexte biblique de la représentation de Jésus Christ, étant donné que le poisson se réfère à l'*ichtus* qui, utilisé en tant que symbole depuis le Ier siècle et étant devenu l'acrostiche du nom de Jésus, transporte ici une signifiante hautement symbolique et chrétienne, puisque ce signe converge vers la même unité signifiante que celle de la présence féminine évoquant, dans notre mémoire collective, la bonne samaritaine. En outre, le poisson représentant l'eau du baptême, l'eau est encore un signe s'ajoutant aux amphores convergeant vers l'intertexte biblique de la bonne samaritaine. Rappelons que dans la Résurrection et la pêche miraculeuse, le poisson est un des thèmes autour desquels s'articule l'Évangile selon Jean : 21, versets 1-25.

Dans la quatrième peinture, il n'y a pas d'eau apparente, mais il y a l'objet du *porró* (pichet à vin traditionnel catalan). On retrouve aussi l'intertexte biblique du pain et du vin (corps et sang du Christ). Ainsi donc, même si Santiago Rusiñol ne peignait pas explicitement des œuvres emplies de chrétienté, nous nous retrouvons dans une vision chrétienne et traditionnelle de la Catalogne, proche du vigatanisme.

Enfin, nous pouvons noter dans la quatrième œuvre la mise en abîme de l'espace clos de la cage de l'oiseau, dans l'espace clos de la cuisine, de l'espace domestique : est-ce une révélation du danger de l'enfermement dans une identité ? La question reste en suspens.

Notons, après ce parcours dans ces cours intérieures, qu'une description de ces *patis* est lisible dans *L'auca del senyor Esteve*, que l'on a déjà abordé dans la partie II. Il s'agit de la discussion entre *el senyor Esteve II* et son épouse *Tomaseta*, concernant l'acquisition d'une villa avec un jardin, un lavoir et des plantes. La ressemblance avec la représentation picturale du *Pati blau d'Arenys de Munt* (1913) ou encore du *Pati blau* (1891-1892) et du *Pati de Sitges* (1893-1894) est saisissante, notamment concernant l'élément aquatique : « - Un safreig – li anà dient -. ¿ Que hi ha res més bonic que un safreig ? L'aigua et serveix per a regar, per a rentar, per a criar peixos vermells (...) Tindríem de tot menos pugó : arbres, ombra, menjador al sol, terra i parra. ¿ No t'agradarà quan sigues vell de seure sota la parra ? »⁴¹⁰

⁴¹⁰ RUSIÑOL, Santiago, *L'auca del senyor Esteve*, p.181 : « - Un lavoir – elle continuait à lui dire -.

Mais c'est bien avant la création de ces *patis* de Sitges que la frontière en question s'est imposée comme une conception « mise en forme ». On a pu voir que l'œuvre *La cuisine du moulin de la Galette* peinte à Paris en 1890 abordait un thème très « catalan » : celui de la cuisine, de cet espace intime où l'on se réunit, où l'on se sert des saveurs et des produits du « pays » pour créer ce que l'on nomme les plats typiques : une façon de retrouver une cuisine ancestrale et une part de notre espace d'enracinement. Mais plus encore : dans cette œuvre, la symétrie, les lignes coupant l'espace soulignent cette frontière qui dans les portraits parisiens étaient représentés par la présence de la fenêtre ou d'un miroir : l'espace extérieur réel ou fantasmé (par le miroir). Ici, sur la gauche de la peinture, la perspective menant vers l'extérieur est peinte comme si elle était un couloir : des cabanes, des arbres, et au fond ce qui semble être un mur de bois structurent le monde extérieur. Sur la droite, séparé par le mur de la cuisine, on retrouve cette pièce avec les matières et les ustensiles chers à Rusiñol : sol en carrelage couleur ocre (l'ocre étant la couleur dominante, on peut effectuer un lien avec cette roche ferrique que l'on trouve notamment sur la terre du pourtour méditerranéen), le bois du mobilier et enfin, les casseroles, derrière lesquelles on retrouve le rappel de l'espace extérieur à travers des fenêtres qui rendent les couleurs du monde extérieur un peu plus fades. La couleur ocre dans laquelle baigne tout le tableau laisse voir une unicité de l'espace malgré l'établissement de ces frontières entre l'intérieur et l'extérieur : c'est de cette même unicité, ou autrement dit, de recto-verso que l'on peut inverser, dont parle Vanina Mozziconacci lorsqu'elle évoque le jeu de miroirs et / ou de fenêtres : elle nous dit que la « distinction est brouillée ». C'est le même effet qui se voit ici.

Le *Pati Blau* est aussi le titre d'un ouvrage littéraire écrit en 1903. Rusiñol nous fait une fois de plus rentrer dans un univers diégétique où la déchéance et la maladie sont mis en scène, dans le décor feutré d'une chambre donnant sur une cour intérieure qu'un peintre, Jacint, veut peindre. Les végétaux, comme dans la série des *Jardins Abandonnés* fanent comme la malade dépérit. Les plantes suivent le rythme de la fin de vie de la malade. Ce texte nous apporte un élément de lecture complémentaire de l'œuvre picturale du même titre. Margarida Casacuberta évoque la dureté de cette œuvre qui montre avec douceur la mort cruelle d'une jeune fille, à travers des « recours éminemment picturaux » :

Qu'y-a-t'il de plus beau qu'un lavoir ? L'eau te sert pour arroser, pour laver, pour élever des poissons rouges (...) Nous aurions de tout sauf des pucerons : des arbres, de l'ombre, une salle à manger au soleil, de la terre et une treille. Ça ne te plaira pas quand tu seras vieux de t'asseoir sous la treille ? »

A « El pati blau », sens dubte una de les millors narracions del volum, la capacitat d'emoció del narrador, un pintor de jardins, esdevé el filtre a través del qual el lector pot accedir al drama psicològic que amaguen les parets d'un pati que només aparentment és el reflex d'una realitat anodina : la tragèdia, esgarrifosa i bella alhora de la joventut condemnada a mort. La suggestió, aconseguida a través de recursos eminentment pictòrics – composició, punt de fuga, perspectiva –, es fonamenta en la utilització dels tòpics del decadentisme : colors esmorteïts, flors que s'esfullen, lliris que es colltorcen, l'adolescent tísica que es metamorfosa en lliri (...)»⁴¹¹

En outre :

La concreció literària de la sensibilitat decadentista, fàcilment estereotipable, pot arribar a caure en el sentimentalisme més tronat, cosa de la qual Santiago Rusiñol no se salva. No és aquest, però, el cas d' « El pati blau », ja que el perill de l'estereotip queda plenament compensat per la nota de crueltat que clou la narració tot potenciant el cop d'efecte final, que s'explica pel desenllaç de la lluita entre la sempiterna dicotomia entre poesia i prosa, esperit i matèria, artista i societat, art i realitat, que constitueix el tema per excel·lència de la literatura russinyoliana.»⁴¹²

Après être entré dans ces cours intérieures où l'on perçoit la fine frontière entre la clarté et l'obscurité, la jeunesse et la mort, mais aussi entre le voile qui vient cacher ce qui ne peut être montré et la lumière du jour qui vient souligner cet espace intérieur qui révèle des référents propres à une vie quotidienne traditionnelle, on peut aller au-delà de

⁴¹¹ CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol : vida, literatura i mite*, p.242 : « Dans « El Pati blau », sans doute une des meilleures narrations du volume, la capacité d'émotion du narrateur, un peintre de jardins, devient le filtre à travers lequel le lecteur peut accéder au drame psychologique que cachent les murs d'une cour qui n'est apparemment que le reflet d'une réalité anodine : la tragédie, effrayante et alors belle de la jeunesse condamnée à mort. La suggestion, atteinte à travers des recours éminemment picturaux – composition, point de fuite, perspective –, se fonde sur l'utilisation des clichés du décadentisme : couleurs amorties, fleurs qui s'effeuillent, des iris qui se contorsionnent, l'adolescente phthisique qui se métamorphose en iris (...) »

⁴¹² *Ibidem*, p.243 : « La concrétion littéraire de la sensibilité décadentiste, qui peut être facilement stéréotypée, peut parvenir à tomber dans le sentimentalisme le plus suranné, chose de laquelle Santiago Rusiñol ne se sauve pas. Ce n'est pas, cependant, le cas du « El pati blau », puisque le danger du stéréotype reste pleinement compensé par la note de cruauté qui clôt la narration tout en renforçant le coup d'effet final, qui s'explique par le dénouement de la lutte entre la sempiternelle dichotomie entre poésie et prose, esprit et matière, artiste et société, art et réalité, qui constitue le thème par excellence de la littérature rusiñolienne. »

cet espace « frontalier » pour pénétrer dans les scènes intérieures, où le spectateur est invité.

2-2-2) Les scènes intérieures et intimistes, la place du spectateur et le hors-champ : construction d'un univers intime.

Teresa-M. Sala nous rappelle comment le geste créateur est toujours un flux passant par l'œil et par l'esprit d'un sujet, et que donc la réalité spatio-temporelle que l'artiste peint est toujours le fruit d'un point de vue, d'une volonté consciente mais aussi d'un acte non-conscient : « *Les imatges no són reflexos objectius d'un temps i un espai, sinó part del context social i personal de l'artista que les va produir* »⁴¹³. En partant de ce postulat, il convient donc de replacer l'artiste dans son acte lorsqu'il peint les scènes d'intérieur, avec des personnages : il devient l'œil qui voit une scène qui n'a pas pour vocation au départ d'être regardée. De fait, la scène d'intérieur est un paradoxe en cela : elle est une scène que seuls les personnages vivant dans cette scène pourraient connaître. Or, le peintre devient alors un voyeur. En partant de ce point, deux situations sont possibles concernant l'attitude des personnages peints : soit il regardent l'artiste (ou le spectateur, qui reprend alors le rôle de voyeur) et dans ce cas la scène d'intérieur s'apparente au genre du portrait, mais dans un espace intime, soit, deuxième possibilité, les personnages sont pris dans une scène quotidienne (lecture, repos au coin du feu, etc.) et dans ce cas, l'artiste devient comme un photographe qui saisit un instant précis, qui n'avait pas la vocation d'être divulgué. Ainsi, l'intimisme qui nous est offert est un instant dévoilé au grand jour.

Si l'on regarde les scènes intimistes suivantes : *Erik Satie tocant l'harmòniùm* (1891 ou 1894), *Erik Satie, Bohemi* (1891), *Un Núvol d'estiu - Fent Morros* (1891), *Ramon Canudas malalt* (1891), *Una malalta* (1891), *Interior amb figura femenina* (1890) et enfin *Figura femenina* (1894), qui a comme particularité d'être également un autoportrait (Rusiñol est reflété dans le miroir), on s'aperçoit que le point commun dans ces scènes d'intérieur est tout d'abord la frontière entre l'extérieur et l'intérieur

⁴¹³ *Ibidem*, p.273 : « Les images ne sont pas les reflets objectifs d'un temps et d'un espace, mais la partie du contexte social et personnel de l'artiste qui les a produites. »

symbolisée par la fenêtre, ou encore par le miroir, qui offre la possibilité d'une ouverture. L'intimité d'un espace intérieur est, comme le souligne Teresa-M. Sala : « (...) els paisatges íntims, on es descriu un ambient preservat de l'exterior, amb escenes interiors habitualment de tranquil·litat i protecció, les quals esdevenen una mena de punt fix en la dissolució del flux de la vida »⁴¹⁴. Espace feutré, où la mélancolie se mêle à la chaleur du feu dans le foyer (notons le double sens qui symboliquement renvoie à cet espace intérieur), c'est bien cela le premier sens émanant de ces œuvres. Le monde extérieur comme un autre monde, possiblement hostile et duquel le foyer nous protège. On peut noter ici que l'on retrouve ce jeu de « frontière » qu'il y a dans les cours intérieures que l'on vient d'analyser. En cela, on peut dire que la dichotomie entre intérieur et extérieur reflétée par la main de Santiago Rusiñol est un jeu représentant sa propre vision du monde : un monde, surtout lors de cette période parisienne, désillusionné, mélancolique, « dissolu », comme l'exprime Teresa-M. Sala. Le foyer devient alors le seul refuge possible. Francine-Claire Legrand, en évoquant le « symbolisme intimiste » concernant l'œuvre de James Ensor, contemporain de Rusiñol (1860-1949), nous donne une interprétation de cet univers clos dans lequel le peintre saisit l'instant calfeutré :

L'absence d'événement et le silence tissent une trame qui immobilise l'eau des miroirs, les vases, les pendules et, bien entendu, les personnages, préservés de l'instantané impressionniste. Ce moment n'appartient pas au temps qui passe ; il s'éternise. Toujours présente, fût-ce par son image dans la glace, la fenêtre, entre les lourdes tentures retenues par des cordelières à glands, est voilée par un store. Elle traduit l'éloignement du monde extérieur plus que sa proximité.⁴¹⁵

On peut donc percevoir un lien entre la vie de l'artiste et ce premier ensemble signifiant : le foyer comme refuge, c'est bien cela qu'était le Cau Ferrat où Santiago Rusiñol organisait ses réunions d'artistes incompris du monde. La frontière entre le foyer protecteur et l'extérieur, tel est le premier message transmis comme valeur à la fois de la part de l'artiste moderniste, mais également de la part du catalan moderne,

⁴¹⁴ *Ibidem* : « (...) les paysages intimes, où l'on décrit une ambiance préservée de l'extérieur, avec des scènes intérieures habituellement de tranquillité et de protection, lesquelles deviennent une sorte de point fixe dans la dissolution du flux de la vie. »

⁴¹⁵ LEGRAND, Francine-Claire, *James Ensor précurseur de l'art moderne*, Editions Renaissance Du Livre, Waterloo, 1999, p.68.

irréremédiablement séparé de la tendance archaïsante de l'art de son pays. Mais surtout, ce qui le situe comme artiste catalan, ce sont les objets et donc le mobilier présent dans ces scènes. Mais cela sera analysé et détaillé dans le chapitre suivant.

Le lien entre la vie de l'artiste et ce qu'il représente est donc prouvé ici, par le fait que l'idée de refuge faisait partie intégrante de la vie de Santiago Rusiñol Artiste Total. Mais ces représentations de ce que Teresa-M. Sala nomme « *l'àmbit privat* »⁴¹⁶ sont aussi des « *trames narratives significatives* » et il veut ces scènes « *en relació amb el seu entorn personal i artístic.* »⁴¹⁷

C'est ce qui se produit lorsque Rusiñol peint ses proches dans ces univers intimistes. Lorsqu'il peint son épouse, Lluïsa Denís en 1885, sous le titre *La senyoreta Lluïsa Denís*, Teresa-M. Sala cite Isabel Coll qui voit dans cette œuvre une claire parenté avec l'artiste Carolus Duran⁴¹⁸. Santiago Rusiñol peint ses amis, ceux qui ont partagé sa vie bohémienne à Paris : Ramon Casas, ou encore son ami malade *Ramon Canudas malalt*. Mais il ne fait pas que peindre ses proches ; il décrit son état d'âme de cette période : la maladie, la mélancolie, la dure réalité de l'addiction à la morphine sont autant de facettes reflétées à travers les personnes qu'il met sur sa toile. Dans l'œuvre *Miquel Utrillo i Suzanne Valadon a París*, aussi intitulé *Un núvol d'estiu*, Rusiñol peint son cercle d'amis peintres, mais aussi les tourments de l'âme. C'est ce que démontre Teresa-M. Sala : « (...) *són impressions que ja no es poden qualificar d'impressionistes ja que ens endinsen en els sentiments i les vicissituds dels éssers humans.* »⁴¹⁹

Les portraits parisiens sont donc une étape importante dans la trajectoire picturale de Santiago Rusiñol, qui intervient après son étape post-impressionniste, composée par les plusieurs paysages de Montmartre et notamment du Moulin de la Galette. Teresa-M. Sala cite Vinyet Panyella à ce sujet : « *quan Rusiñol va donar per acabada l'etapa montmartriana es va dedicar a la pintura d'interiors al Quai Bourbon.* »⁴²⁰ Certains de ces portraits s'inscrivent dans la veine symboliste : *Rêverie* ou *Novel·la romàntica*. Plus qu'un portrait reflétant une vision de la réalité, il s'agit plutôt de l'état d'âme qui est l'acteur principal du tableau. Cet état d'âme est ici la mélancolie rusiñolienne.

⁴¹⁶ SALA, Teresa-M., *Op. Cit.* : « le domaine privé ».

⁴¹⁷ *Ibidem* : « trames narratives significatives » - « en relation avec son entourage personnel et artistique. »

⁴¹⁸ *Ibidem*, p.284.

⁴¹⁹ *Ibidem* : « (...) ce sont des impressions qui ne peuvent plus être qualifiées d'impressionnistes puisqu'elles nous font entrer dans les sentiments et les vicissitudes des êtres humains. »

⁴²⁰ *Ibidem* : « Quand Rusiñol eut terminé son étape Montmartrienne il se dédia à la peinture d'intérieurs au Quai Bourbon. »

Il y a d'autant plus de lien entre la vie de l'artiste et ces portraits, que *La Morfina* fait une claire allusion à la propre addiction qu'il souffrit, et qui, comme le souligne Vinyet Panyella, le conduisit en 1899 vers le « danger de mort ». Concernant cette addiction, Teresa-M. Sala reprend les paroles de Santiago Rusiñol dans son récit *La casa del silenci*, relatant donc son état d'âme après la cure de désintoxication et publié en 1901 dans la revue *Pel i Plòma* et qui doit être rapproché d'un récit s'inscrivant dans la même démarche, intitulé *El morfiníac*, publiée en 1905 dans le journal catalaniste *El Poble català*⁴²¹, créé par l'architecte Lluís Domènech i Montaner et alors dirigé par Joan Ventosa i Calvell (1879-1959), fondateur de la *Lliga Regionalista*. Si l'on reprend les paroles de Teresa-M. Sala, on peut lire :

Ja dormia, morint-se de dormir ; ja no tenia voluntat només que per a no tenir-ne ; i mentres ell s'anava acabant poc a poc, a poc a poc, l'obra, la seva obra servia allí sobre la taula per embolicar morfina ».
Ella, la morfina, era una dona perversa i temptadora, « sirena de veu melosa », « arpia amb dorades ungles », enamorada maligna que, el 1894, Rusiñol va pintar a dos temps : La Rêverie (la medalla), que Isabel Coll titula Abans de prendre l'alcaloïde i que posa en consonància amb el llibre de Maurice Talmeyr, Les possédés de la morphine (editat el 1892 a París) i a La Morfina. Ella, la morfina, que és requerida quan « el tremolar, un tremolor dels cabells, dels ulls, dels dits, de les dents ; un tremolor de dia i de nit ; un tremolor que ell sabia que li havia de durar mesos sense parar, i a totes hores, sempre ! Vine cridava la morfina -. Vine a matarme ! »⁴²²

Dès la présentation de *La casa del silenci*, on rentre dans un univers froid, propre, comparable à une « cage dorée », un « musée » où l'humain est exposé et n'est

⁴²¹ SALA, Teresa-M. (Dir.), *Pensar i interpretar l'oci : passatemps, entreteniments, aficions i addicions a la Barcelona del 1900*, Edicions Universitat de Barcelona, 2012, p.208.

⁴²² SALA, Teresa-M., *El modernisme*, p.284 : « Il dormait déjà, en mourant de dormir ; il n'avait de la volonté seulement pour ne pas en avoir ; et tandis qu'il était en train de s'achever peu à peu, peu à peu, l'œuvre, son œuvre servait là sur la table pour envelopper de la morphine. » Elle, la morphine, était une femme perverse et tentatrice, « sirène à la voix mielleuse », « harpie aux ongles dorés », amoureuse maligne que, en 1894, Rusiñol peint en deux temps : *La Rêverie* (la médaille), qu'Isabel Coll intitule *Avant de prendre l'alcaloïde* et qu'elle met en consonance avec le livre de Maurice Talmeyr, *Les possédés de la morphine* (édité en 1892 à Paris) et avec *La Morphine*. Elle, la morphine, qui est requise quand « le tremblement, un tremblement des cheveux, des yeux, des doigts, des dents ; un tremblement de jour et de nuit ; un tremblement dont il savait qu'il devait lui durer des mois sans cesser, et à toutes les heures, toujours ! Viens criait la morphine – Viens me tuer ! ».

plus présent que par la « maladie nerveuse » ou l'addiction à la morphine qui a annihilé son libre arbitre et l'a conduit entre ces murs. Voici la description des malades :

*(...) neurasténics presoners de la seva voluntat, tambalejant el seu vertig ó covant endormiscats la seva incurable tristesa ; les histèriques, arraulides com si fossin flors d'estufa, ó caient com fulles seques ; els malalts de la morfina sosegats pel desespero d'un afany que no han pogut satisfer, d'una sed que no s'apaga, d'una platge que no arriba, i patint á totes hores l'anyorament del repós, i les ansies d'una calma somniada ; i tots allí, volantlos-hi l'esperit á l'altra banda de la reixa, correcte com les parets de la casa, passejant-se com frares reclosos de l'ordre del sofriment, com silhuetes tristes, com exemplars curiosos de les modernes malalties, tancats á n'aquell museu.*⁴²³

Un monde cauchemardesque qui ne laisse aucune place à un espoir possible, ou à une sortie de secours. Ou plutôt, la seule issue reste la mort, qui devient évanescence à partir du moment où les « condamnés à se soigner » la désirent, comme dans le supplice de :

Tan sols á n'aquells moments, els ulls de radera els vidres, es miraven am dolor de desesperació els de radera la reixa, i eran mirats d'igual modo. Per un etzar del destí, els comdemnats á morir-se de la casa del silenci, miraven als morfoníacs de la casa de la salut, amb ansies de arrepenir-se ; i els comdemnats á curarse, com un suplici de Tántal, veien com una esperansa la llibertat de la mort, á radera d'aquells vidres. Els de fora, en les hores d'agonía es miraven el remei sense força per llensar-si, i els de dintre á n'el torment de les ansies de la calma tan somiada, cridaven desesperats : Dítxosos els lliures

⁴²³ RUSIÑOL, Santiago, « La casa del silenci », in *Pèl i Ploma*, n°80, 1er septembre 1901, p.103, en ligne <<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/pelploma/id/171/rec/76>> : « (...) des neurasthéniques prisonniers de leur volonté, en titubant de vertige ou couvant assoupis leur incurable tristesse ; les hystériques, recroquevillées comme si elles étaient des fleurs de radiateur, ou tombant comme des feuilles sèches ; les malades de la morphine apaisés par le désespoir d'un désir qu'ils n'ont pu satisfaire, d'une soif qui ne s'étanche pas, d'une plage qui n'arrive pas, et souffrant toutes les heures le manque du repos, et les anxiétés d'un calme rêvé ; et tous là-bas, leur esprit volant de l'autre côté de la grille, correctes comme les murs de la maison, se promenant comme les moines reclus de l'ordre de la souffrance, comme des silhouettes tristes, comme des exemplaires curieux des maladies modernes, fermés dans ce musée. »

*de poguerse dar la mort... I uns i altres tremolaven per morir i tremolaven per no viure.*⁴²⁴

Si l'on retourne dans l'univers des portraits et que l'on analyse chacune des œuvres de ce corpus restreint, on peut déjà noter dénoter que l'œuvre *Figura feminina* (1894) est, comme nous le fait remarquer Margarida Casacuberta, composé par un jeu de regards entre la femme, Santiago Rusiñol et notre propre regard, qui forme alors un triangle. D'autre part, l'auteur nous fait remarquer que comme dans le deuxième tableau où figure un autoportrait (autoportraits qui n'auraient été qu'au nombre de deux d'après Casacuberta), intitulé *Café de Montmartre* (1890), Rusiñol n'est pas le personnage principal du tableau, il apparaît surtout pour souligner « *la seva funció d'artista* »⁴²⁵. Elle exprime cette « dilution » de la personne de Rusiñol au profit du personnage de Rusiñol (sa fonction d'artiste et son rôle d'Artiste Total passant devant son être originel et social), d'une manière singulière :

*(...) en tots dos casos, també, la seva fesomia hi apareix difuminada i els ulls, o baixos o desdibuixats. Rusiñol hi és i no hi és. S'esfuma. Es dilueix en allò que pinta i converteix l'objecte, la persona o el paisatge que li serveixen de model en correlat objectiu de si mateix, una forma d'autorepresentació que disposita tota la força emotiva, ideològica i conceptual del subjecte en allò representat.*⁴²⁶

Comment alors ne pas percevoir qu'en réalité, Rusiñol « s'efface » au profit de la scène et de l'espace clos d'un café parisien enfumé ou d'une chambre où la seule frontière avec un autre monde est un miroir ? Dans ce sens, dans l'œuvre *Figura feminina*, Rusiñol est justement dans cet autre monde, ce monde du reflet, de la non-

⁴²⁴ *Ibidem*, p.107 : « Seulement dans ces moments, les yeux de derrière les vitres, regardaient avec une douleur de désespoir ceux de derrière la grille, et étaient regardés de la même façon. Par un hasard du destin, les condamnés à mourir de la maison du silence, regardaient les morphinomanes de la maison de la santé, avec des anxiétés de regretter ; et les condamnés à se soigner, comme un supplice de Tantale, voyaient comme une espérance la liberté de la mort, derrière ces vitres. Ceux de dehors, dans les heures d'agonie regardaient le remède sans force pour s'y lancer, et ceux de dedans dans le tourment des anxiétés du calme tant rêvé, criaient désespérés : Chanceux les libres de pouvoir se donner la mort... Et les uns et les autres tremblaient pour mourir et tremblaient pour ne pas vivre. »

⁴²⁵ CASACUBERTA, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, p.200 : « sa fonction d'artiste ».

⁴²⁶ *Ibidem* : « (...) dans les deux cas, aussi, sa physiologie y apparaît estompée et les yeux, soit bas soit effacés. Rusiñol y est et n'y est pas. Il disparaît. Il se dilue dans ce qu'il peint et il convertit l'objet, la personne ou le paysage qui lui servent de modèle en un corrélatif objectif de lui-même, une forme d'auto-représentation qui dépose toute la force émotive, idéologique et conceptuelle du sujet dans le représenté. »

matière. Il est le reflet qui permet de mettre en avant cette femme, cette chambre, l'artiste pénètre, comme nous, dans cet espace intime, de manière plus ou moins permise. Mais tous les éléments qui composent l'œuvre sont, comme le souligne Margarida Casacuberta, le reflet et son univers intime et spirituel, à lui, le peintre. De fait, cet autre monde spéculaire, ces notions d'espace, de frontières (ou limites) extérieur/intérieur, du regard, sont traitées dans l'article de Vanina Mozziconacci⁴²⁷, qui nous propose des clés pour concevoir la lecture de la présence de ces miroirs dans ces scènes intimistes. Si l'on saisit son analyse, la peinture intime ou « d'intimités » est moins un espace intérieur qu'en réalité l'instauration d'une relation proche, intime, par l'œuvre et vers le spectateur.

Mais la question est posée : « Toutefois, on peut se demander quel est l'intérêt de l'œuvre si cette intimité lui préexiste : qu'apporte la représentation à cette harmonie que chacun peut trouver chez soi ? ». Le regard du spectateur, outre le fait de parvenir à retrouver cette douce impression du connu, de cet espace domestique rassurant et réconfortant, établit un dialogue avec la scène représentée. Dans la logique d'un paradigme constructiviste, la position phénoménologique donnerait une clé pour saisir les enjeux qui sont opérants lorsqu'un spectateur observe ces œuvres : « La peinture (entre autres parce qu'un de ses principes matériels est la couleur) peut « développer dans ses représentations la totalité de la manifestation phénoménale » et l'individu « entre dans un réseau de relations extrêmement diversifié.⁴²⁸ »

Autrement dit, c'est bien par l'expérience que l'individu parvient à établir sa vérité sur ce qui l'entoure. Et c'est également par le regard de l'Autre qu'il délivre ce qui le constitue « intimement », ce qui provoque un « déplacement » de cette construction de l'intime à l'extérieur de son « moi » : c'est ce que Sylvie Servoise remarque également dans son étude sur *L'art de l'intime* :

L'intime s'expose, se dévoile, et mobilise bien des curiosités et des convoitises, bénéficiant du crédit attribué aux valeurs d'authenticité, de vérité et d'émotion avec lesquelles on tend souvent à le confondre. Par là-même, l'intime serait particulièrement signifiant, dans la mesure où il nous donnerait accès à cette part des êtres qui ne triche pas, loin derrière les masques que la vie sociale peut inciter à revêtir. Sa puissance de révélation sollicite et nourrit cet idéal d'authenticité, si

⁴²⁷ MOZZICONACCI, Vanina, *Op. Cit.*

⁴²⁸ MOZZICONACCI, Vanina, *Op. Cit.*

étroitement lié à l'idée romantique d'expression, qui, à la faveur d'un déplacement de l'accent moral de l'extérieur vers l'intérieur de soi, va chercher au cœur de la vie subjective cette voix/voie intérieure à laquelle il s'agirait d'être fidèle. Mais vivre selon ce que l'on est le plus authentiquement requiert aussi que l'on soit reconnu pour ce que l'on est vraiment. L'intime se trouve ainsi pris dans une dynamique impérieuse, propre aux logiques et aux besoins de la reconnaissance. De fait, le terme « extime », utilisé d'abord par Albert Thibaudet puis repris par Michel Tournier comme antonyme d' « intime » pour désigner ce qui est tourné vers le dehors, avant d'être réinvesti par Lacan, renvoie à un intime que le sujet espère trouver, hors de lui, dans le champ de l'autre.⁴²⁹

La confusion entre ce que l'auteur nomme « l'authenticité » et « l'intime » (même en abordant les spécificités de la société actuelle, il est aisé de les transférer en tant que concept opératoire à l'art rusiñolien) est donc d'autant plus renforcé que la société « extérieure », ses codes et ses normes, obligent à cette dissimulation que l'on pourrait nommer la pudeur. Ainsi, à la fois dévoilement de soi mais aussi construction de soi par la « reconnaissance » du regard de l'Autre. N'est-ce pas par conséquent ce qui opère dans les scènes d'intérieur (portraits de proches, cours intérieures, pièce cruciale d'un espace semi-clos comme dans *La cuisine du Moulin de la Galette*) de Rusiñol ? C'est-à-dire que ce que l'on voit, ce n'est pas seulement ce qui est donné à la vue, mais aussi ce qui se cache en dessous, à savoir un esprit qui dévoile son état d'âme. On peut à présent recouper cette donnée, avec ce que nous avons dit auparavant : le Rusiñol évanescant tente d'établir une relation étroite avec le spectateur et le but serait donc d'obtenir la reconnaissance du regard d'autrui dans une démarche de don de soi, d'exister littéralement dans le regard de l'Autre. C'est, dans un sens, la même logique opératoire qui interviendra, bien que ce soit sous une autre forme, dans les Jardins Abandonnés. Dans la deuxième sous-partie du chapitre 2 de cette partie, « L'art comme exploration constante et la construction de soi face au monde », on pourra observer de quelle manière Rusiñol projette son image dans ces jardins, qui lui renvoient l'image de son intimité : ce jeu, cet échange, c'est bien ce qui structure et qui, dans un même

⁴²⁹ SERVOISE, Sylvie, « L'art de l'intime », in *Raison Publique*, 31 mai 2012, en ligne <<http://www.raison-publique.fr/article413.html>>, consulté en septembre 2015.

mouvement, donne à voir au spectateur son espace intérieur, non pas dans le sens d'espace familial ou domestique, mais dans le sens spirituel.

Si l'on retourne dans l'espace domestique, un des éléments composants de la scène d'intérieur et qui revêt une signifiante à la fois indicative sur le milieu social qu'elle représente mais également symbolique quant aux valeurs qu'elle renvoie, c'est bien l'ensemble des pièces du mobilier représentées. C'est ce qui, juste après les personnages, attire le regard du spectateur, comme des entités signifiantes et que ce spectateur peut renvoyer à sa propre expérience de son « chez soi », qui évoquent des activités particulières (ustensiles de cuisine par exemple), ou qui évoquent le secret des pièces les plus « intimistes » d'une maison (une table de chevet par exemple, dans une chambre).

2-2-3) Le mobilier : un symbolisme puissant.

Le mobilier et les objets prennent la valeur d'éléments signifiants dès lors qu'ils sont assemblés pour en faire ressurgir un sens. Les objets sont des acteurs de la scène, tout comme les personnages. Teresa-M. Sala explique ce jeu entre les objets et les personnes représentées : « *Alguns artistes presenten escenes pintades que il·luminen vincles heterogenis entre les persones i els objectes.* »⁴³⁰ Par conséquent, lorsque Santiago Rusiñol peint *El bohemí*, qui représente en fait son ami Erik Satie assis au coin du feu, le regard perdu dans une grande mélancolie, il nous est offert une scène en liaison directe avec la vie privée de Santiago Rusiñol, mais aussi on peut déceler l'importance du lien entre la personne peinte et les objets qui l'entourent : le lit, le tapis, le foyer du feu, etc. S'opère alors une symbiose entre cette personne et le mobilier, certes très sommaire, qui devient le cadre de sa mélancolie, mais aussi le cadre qui réchauffe. Le spectateur est alors « immergé » dans cette réalité sans idéalisation, sans effet stylistique académique, mais dans sa « nudité » la plus totale, ce qui renvoie au premier credo du Modernisme : le réalisme. C'est donc littéralement « l'âme » d'Erik Satie qui est peinte. Teresa-M. Sala corrobore cette réflexion : « *Es produeix una*

⁴³⁰ SALA, Teresa-M., *Op. Cit.*, p.284 : « Certains artistes présentent des scènes peintes qui illuminent des liens hétérogènes entre les personnes et les objets. »

evolució en l'obra russiñoliana que va del naturalisme al simbolisme i que, en les figures d'interior, transita per diferents estats físics i de l'ànima »⁴³¹.

Pour Teresa-M. Sala, les scènes intimistes de Santiago Rusiñol et de son compagnon Ramon Casas sont inspirées stylistiquement de leur séjour à Paris :

*(...) són imatges que es caracteritzen per aglutinar tot un seguit de tendències considerades de l'art nou, que estaven presents al París de la dècada dels anys vuitanta i noranta. Whistler i Degas, però també, i encara que de forma més velada, Rodin, Khnopff i Degouve estan presents en les seves pintures, sense oblidar, des del punt de vista compositiu, la fotografia.*⁴³²

De même, l'élément de la cheminée, du foyer du feu en référence au foyer dans le sens de demeure, doit être souligné. Teresa-M. Sala nous explique :

*Santiago Rusiñol va pintar el compositor pianista Erik Satie com a un veritable bohemí. Apareix arraulit al costat d'una llar de foc, a la seva cambra de Montmartre, immers en una melancòlica atmosfera. L'artista va regalar el quadre a Joan Maragall, que també tocava piano.*⁴³³

Sont donc présents dans l'œuvre des référents culturels que les spectateurs de la bourgeoisie barcelonaise peuvent aisément reconnaître et mettre en relation avec leur propre espace privé. La présence des meubles qui offrent de multiples recoins sont à voir également comme les méandres d'une intériorité dissimulée : en citant l'expression de Bachelard, « l'esthétique du caché », Vanina Mozziconacci nous explique que « (...) les tiroirs, les coffres et les armoires sont toujours remplis de choses à voir. En effet, « un tiroir vide est *inimaginable*. Il peut seulement être *pensé* ». Elle rajoute : « Parce

⁴³¹ *Ibidem*, p.284 : « Il se produit une évolution dans l'œuvre rusiñolienne qui va du naturalisme au symbolisme et qui, dans les figures d'intérieur, transite par différents états physiques et de l'âme. »

⁴³² *Ibidem* : « (...) ce sont des images qui se caractérisent par l'agglutination de toute une série de tendances considérées comme étant de l'art nouveau, qui étaient présentes dans le Paris de la décennie des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Whistler et Degas, mais aussi, même si cela est de façon plus dissimulée, Rodin, Khnopff et Degouve sont présents dans leurs peintures, sans oublier, du point de vue de la composition, la photographie. »

⁴³³ SALA, Teresa-M., *El Modernisme*, p.244 : « Santiago Rusiñol peint le compositeur pianiste Erik Satie comme un véritable bohémien. Il apparaît recroquevillé à côté d'un foyer de feu, dans sa chambre de Montmartre, immergé dans une mélancolique atmosphère. L'artiste offrit le tableau à Joan Maragall, qui jouait aussi du piano. »

qu'on cherche à cacher et à protéger ce qui est intime, on le place dans un endroit clos, on le soustrait au regard.⁴³⁴» Mais alors, si l'on cherche à cacher et à protéger du regard ce qui se trouve dans cette intimité du tiroir, quelle tentation est pour le spectateur celle de montrer ce meuble qui cache tant d'éléments de la vie intime ! C'est ce qui se retrouve dans l'œuvre que l'on a d'ores et déjà analysée dans les parties antérieures, et qui offre tous les éléments constitutifs de cet univers intime, qui est à la fois un thème de représentation, mais aussi une « installation » d'une relation particulière entre l'œuvre et son créateur, l'œuvre et son observateur, l'œuvre et son *representamen*. Une autre réflexion de Vanina Mozziconacci concerne les reflets sur les meubles : dans *La Cuisine du Moulin de la Galette*, le reflet est présent sur la table qui marque la limite entre l'entrée et la cuisine. De même, dans l'œuvre *Interior de Sitges* (1894), les amphores renvoient la lumière d'un extérieur qu'on n'aperçoit pas. L'auteur, en reprenant une remarque de Bachelard, nous explique : « Donner de la clarté à sa maison en passant de la cire sur les meubles ou en faisant reluire un piano est une expérience presque magique (...) : on recrée son intérieur, on le multiplie en lui donnant une facette supplémentaire.⁴³⁵ » Comme les miroirs, l'éclat d'un meuble capte le regard et offre la perspective d'une lumière venue de l'extérieur et qui pénètre dans la sphère de l'espace domestique. C'est un des aspects qui pour l'auteur marquent « l'espace infini des toiles intimistes ».

Enfin, en étudiant *L'Esthétique* de Hegel, l'auteur nous parle du fait que la peinture, par son essence même, est prompte à représenter les objets du quotidien, car elle peut représenter un « intérieur particularisé ». Loin de ne représenter l'objet qu'en tant que *representamen* d'un élément de la vie quotidienne, la « légitimation » de ces représentations venant du fait que ces objets font partie d'un tout, ce tout étant pour l'auteur la « vie », ou le « contentement de l'existence autonome » : Rusiñol ne peint pas des objets, il peint des instants. Ces instants qui ne sont qu'une seconde dans le temps, mais qui composent, les uns ajoutés aux autres, un *trencadis*⁴³⁶, pour reprendre un terme propre à l'art de Gaudí, de sa vie privée. « Se retrouver » grâce aux éléments de ce quotidien, face à un monde extérieur qui va (ou pas) s'opposer à notre liberté : tel est ce qui constitue cet espace de l'intime.

⁴³⁴ MOZZICONACCI, Vanina, *Op. Cit.*

⁴³⁵ *Ibidem.*

⁴³⁶ Mosaïque composée de bouts de céramique cassée.

Une autre sémantique de l'intime fait partie de la trajectoire picturale de Santiago Rusiñol qui parvient à l'étape où il entreprend de faire une introspection face à ces Jardins Abandonnés qui deviennent le récit de la vie humaine et de sa déchéance. Loin d'être le reflet d'une réalité sensible, il s'agit d'une narrativité où la forme renvoie le signe qui vient s'opposer à elle : une forme délicate et suave évoque la froideur d'une Nature hostile et silencieuse. C'est donc une analyse d'une vision heideggerienne du rapport au monde qui vient compléter cette étude de l'intime dans l'art rusiñolien.

II - Un tout autre intimisme : voyages en Espagne et les Jardins Abandonnés, un *locus amoenus* ?

1) L'intime à l'extérieur : un nouveau rapport artiste / monde.

En évoquant la série des *Jardins abandonats* de Rusiñol, Margarida Casacuberta nous explique qu'ils sont le « *motiu pictòric de la seva vida* » et qu'ils représentent la « *synthesi perfecta entre l'art, la natura i el pas del temps, i alhora estructura formal que permetia a Rusiñol utilitzar el jardí com si es tractés d'un sonet.* »⁴³⁷

L'artiste qui s'immerge dans le monde extérieur pour établir une connexion et même un lien intime, voilà ce qui caractérise la phase artistique des *Jardins d'Espanya* d'abord, puis des jardins de Majorque par la suite. Si les *Jardins d'Espanya* se caractérisaient par la vision décadentiste et une captation de la lumière mettant en valeur la déchéance d'une nature reflétant une société espagnole en perdition, les jardins de Majorque représentaient une nature vigoureuse, une renaissance qui concerne la Catalogne, mais aussi l'artiste lui-même. Ainsi, l'artiste suit le pas de la nature, ou plutôt, à l'inverse, il retranscrit le pas de son état intérieur. Margarida Casacuberta, en citant quelques mots du prologue de Rusiñol pour ses *Jardins d'Espanya*, nous décrit cette correspondance entre l'état de la nature et l'intime pensée de l'artiste sur le monde qui l'entoure, qui, au travers des paysages majorquins, parvient au paroxysme du Modernisme :

⁴³⁷ CASACUBERTA, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, pp.104-105 : « le motif pictural de sa vie » - « synthèse parfaite entre l'art, la nature et le pas du temps, et alors que la structure formelle qui permettait à Rusiñol d'utiliser le jardin comme s'il s'agissait d'un sonnet. »

La carpeta dels Jardins d'Espanya és, per damunt de tot, un objecte d'art – quaranta reproduccions de jardins, cadascuna en una làmina i perfectament protegides amb paper de ceba, encapçalades per un pròleg de l'autor i diverses col·laboracions poètiques dels seus escriptors preferits, gairebé tots mallorquins -, però també un llibre que significa el final d'una època i l'inici d'una de nova. La decadència dels jardins d'Espanya, metàfora de la decadència econòmica, política i cultural de l'Espanya de la Restauració, deixa pas als jardins de Mallorca, un paisatge ple de vida que simbolitza la renovació, el renaixement, és clar, de l'individu Rusiñol, però també de tot un col·lectiu que aplega Catalunya i Mallorca. El paisatge utilitzat com a símbol, tanmateix, és el mallorquí, perquè mallorquina és la terra que propicia l'aparició del Poeta – així, amb majúscula -, que tria per néixer; escriu Rusiñol, « aquell terrós d'or clavat en un mantell de turquesa ; aquella panera de boscos, de flors, d'ametllers florits, d'oliveres, de pins i de roures nedant entre la blavor ; aquell raig de llum sobre la mar ; aquell joiell voltat d'aigua perquè no l'embruti la terra ; aquell penyal, després de la Grècia, guardant encara la flaire hel·lènica ; el mateix cel, la mateixa claror, tal volta els mateixos déus a dintre els fondals dels boscatges, potser les mateixes sirenes en l'aigua verda de les cales. » »⁴³⁸

Les *Jardins d'Espanya*, qui sont à l'origine d'une exposition à la Sala Parès le 30 octobre 1900, sont un poème visuel qui démontre une vision sociale de la part d'un être, mais également reflétant les préoccupations ontologiques de cet être. Ces Jardins, qui auraient inspirés le musicien andalou Manuel de Falla (1876-1946) pour la composition de sa pièce *Noches en los jardines de España* ont donc permis une transformation des

⁴³⁸ *Ibidem*, p.105 : « Le recueil des *Jardins d'Espanya* est, par dessus tout, un objet d'art, - quarante reproductions de jardins, chacune sur une estampe et parfaitement protégées avec du papier pelure d'oignon, avec en en-tête un prologue de l'auteur et diverses collaborations poétiques de ses écrivains préférés, presque tous majorquins -, mais aussi un livre qui signifie la fin d'une époque et le début d'une nouvelle. La décadence des jardins d'Espagne, métaphore de la décadence économique, politique et culturelle de l'Espagne de la Restauration, ouvre le pas aux jardins de Majorque, un paysage plein de vie qui symbolise la rénovation, la renaissance, bien sûr, de l'individu Rusiñol, mais aussi de tout un collectif qui réunit la Catalogne et Majorque. Le paysage utilisé comme symbole, cependant, est le majorquin, parce que majorquine est la terre qui favorise l'apparition du Poète – ainsi, avec une majuscule -, qui choisit pour naître, écrit Rusiñol, « cet or terreux cloué au milieu d'une couche de turquoise ; cette panière de forêts, de fleurs, d'amandiers fleuris, d'oliviers, de pins et de chênes nageant au milieu du bleu ; ce rayon de lumière sur la mer ; cette joie entourée d'eau pour que la terre ne la salisse pas ; ce rocher, après la Grèce, gardant encore l'odeur hellénique ; le même ciel, la même clarté, peut-être les mêmes dieux dans les terrains d'irrigation des bocages, peut-être les mêmes sirènes dans l'eau verte des criques. » »

signes visuels en signes sonores, structurant le même discours textuel. Par ailleurs, la pièce de théâtre de Rusiñol intitulée *El Jardí abandonat* (1900) reflète le même conflit entre le spiritualisme de l'artiste et la société prosaïque dans laquelle il évolue. Ces ponts entre la peinture, la musique et l'art dramatique sont donc révélateurs de cette capacité pour l'art de se transporter d'un support à un autre, d'un langage à un autre, en gardant la même sémantique. Ainsi donc, ce rapport conceptuel entre l'artiste et le monde, en tant que nouvelle forme d'un intimisme, parvient à devenir la structure inhérente et signifiante de ces œuvres.

A la lumière de ces paradigmes conceptuels, penchons-nous sur quelques unes de ces œuvres pour en débusquer les traits signifiants. Si l'on choisit d'observer par exemple les jardins de Valence et les jardins de Grenade ou d'Aranjuez, de suite nous sommes frappés par le fait qu'il réside des points communs indépassables dans chacun des jardins, malgré le fait que la lumière, les couleurs et la composition varient parfois beaucoup entre chaque tableau. Tout d'abord, on ne peut que remarquer que la « communication » entre l'image, la vision sur la société de Rusiñol et les fondements de sa psychologie, formant ainsi une relation triangulaire, s'établit dans ces œuvres de manière prégnante et presque explicite. Presque, car tout spectateur qui souhaite rechercher les liens invisibles qui sous-tendent cet ensemble visuel, doit effectuer un travail de « dissection » puis de « recomposition » de l'œuvre. Car dans le triangle sémiotique, l'objet, sa représentation et celui qui regarde finissent par faire ressortir le sens nouveau qui émerge, au départ, d'une observation du monde de la part de l'artiste et qui en retranscrit les tensions, les mouvements, la déliquescence parfois.

On a pu suivre le fil de la formation du Rusiñol artiste, qui a parcouru Paris et Barcelone pour exister et apposer sa pierre à l'édifice de la modernité. Mais si l'on a pu comprendre que Rusiñol, le barcelonais, avait l'énergie pour revendiquer l'arrivée de ces nouvelles acceptions artistiques jusqu'à s'affronter par presse interposée à ses détracteurs, la trajectoire personnelle mène l'homme de la vie urbaine à Sitges, puis dans des voyages à Majorque, *l'isla de la calma*, Grenade, Aranjuez, qui le mèneront à une introspection, que nous analyserons dans la partie suivante. Qu'en est-il du reflet dans ces jardins, non pas de Rusiñol lui-même, mais de la société à travers les yeux de l'artiste ? Qu'en est-il de la narrativité et des dispositifs mis en place qui reflètent le social dans ce Texte ? Il devient indéniable et rapidement compréhensible que Rusiñol n'a pas adhéré à cette « accélération » industrielle comme il aurait pu le faire, s'il avait suivi la destinée familiale dans l'entreprise textile de Manlleu. C'est toute l'ambiguïté de

Rusiñol : nous avons vu le paradoxe entre son opposition aux carcans de la classe bourgeoise, mais en admettant que c'est cette même classe bourgeoise qui a promu et qui a permis l'épanouissement de l'art moderniste à Barcelone ; il en est de même pour Rusiñol et son rapport à l'accélération et au succès économique soudains de l'industrie, qui convole avec le modernisme artistique. Rusiñol, par conséquent, n'aurait vécu son étape parisienne que comme un désir de révolte et de liberté pour s'adonner à l'art et pour tourner le dos à son destin d'industriel, mais sans pour autant voir dans l'espace urbain, l'environnement qui mène vers le bien-être de l'Homme. Plus encore, on a pu voir sa « vision choquée » en arrivant à Paris. Cela annonçait déjà ce rejet de cet environnement empli de vices, de mélancolie ; mais en même temps qu'il le rejetait, il se plongeait irrémédiablement à l'intérieur, ce qui le mènera notamment au désastre de la toxicomanie. Par conséquent, après ses expériences urbaines, l'espace urbain étant l'épicentre en même temps que le baromètre de l'intensité, de la nature et de l'évolution de la modernité, Rusiñol se dirigea de manière non dissimulée au plus près de la nature. Pour autant, la fluctuation sociétale au sein de laquelle il subit les oscillations, ne pouvait que s'inscrire au sein de ses représentations à l'apparence quelquefois hédonistique de ces jardins abandonnés. Il n'est donc pas étrange d'apercevoir dans ces jardins abandonnés les traces d'une vision décadentiste affirmée, correspondant à sa vision désenchantée de cette société industrielle sans frein qui ne lui confère pas les meilleurs espoirs sur l'avenir de l'Homme, qui s'achemine vers le matérialisme, même si cette société « moderne » accompagne ce « progrès » qui avance de concert avec les toutes nouvelles propositions esthétiques de l'Art Moderne qui fait ressurgir le social et qui établit donc « l'idéologique » dans le discours plastique sous toutes ses formes.

Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle nous évoque ce glissement de Rusiñol du tumulte de Barcelone vers la plénitude et la solitude de ces Jardins Abandonnés :

Il semble que Rusiñol ait été très frappé par l'essor de Barcelone. Il faut rappeler que la ville connaît une croissance extraordinaire en cette deuxième moitié du XIX^e siècle : la Barcelone de la jeunesse de Rusiñol c'est la Barcelone d'Ildefonso Cerdà. L'artiste lui préférera bientôt Sitges puis sera fasciné par l'Andalousie, Majorque, « la isla de la calma » avant de vouloir recréer dans les Jardins d'Espagne une sorte de monde idéal et ordonné dans lequel le promeneur pourrait

accéder à un état d'équilibre, de non-désir, proche du nirvâna oriental.⁴³⁹

La lecture parallèle entre la nature de ces jardins et la situation socio-historique du pays est souligné aussi par le journaliste Josep Roca i Roca (1848-1924) : « *Els jardins constituïen, des d'aquesta perspectiva, una clara metonímia de la situació històrica, política i cultural de l'Espanya del moment.* »⁴⁴⁰ Si la critique envers la société industrielle semble évidente, la contemplation, l'invitation à l'introspection et la célébration de la poésie sont de mise. Mais pour autant, il ne s'agit pas d'un simple espace de bien-être que nous voyons dans la série des *Jardins d'Aranjuez*, créés entre 1911 et 1931, comme dans *El Tajo, Aranjuez* (1897-1900). Un cyprès au milieu d'un labyrinthe, le tout plongé dans une tonalité vert sombre et parsemé de touches blanches représentant des fleurs blanches ponctuant la symétrie de cette scène. La démesure, le tourbillon de la vie, le mouvement semblent inexistantes, ou figés, dans ce jardin. De même, *El Tajo, Aranjuez* revêt le même caractère austère, le vert sombre, la symétrie froide, les arbres aux feuilles mortes, ainsi qu'une perspective qui ne nous mène que vers une dense et obscure destinée, telles sont les caractéristiques de la composition de ces œuvres. La luminosité est la même dans *La Glorieta, Aranjuez* (1909), à savoir quasi inexistante car filtrée par la végétation. Un endroit paisible, certes, mais une forme de pesanteur se fait ressentir dans la joliesse de la scène. Regardons de plus près également les divers points de vue du *Generalife* de Grenade, notamment *L'escala de l'aigua* (1909). La perspective soulignée par cet escalier ombragé par les arbres évoque la même magnificence qui inspire le respect de la part de celui qui regarde et qui capte la froideur de la pierre. Ce n'est donc pas la vision d'une société désordonnée qui est mise en avant, mais plutôt la vision d'un artiste qui certes garde l'émerveillement pour ces jardins, tout en évoquant la fin d'un idéalisme social. Point d'horizon dans la composition de ces œuvres, la finitude encercle la scène. Vinyet Panyella, en reprenant les propos de Rusiñol dans ses *Cartas de Andalucía*, nous rappelle les propos de l'artiste qui fait référence à Maeterlinck : « *Largo el muro como visión de Maeterlinck, se anda por un corredor severo y blandamente arenado, y al doblar la esquina, se domina el paseo de cipreses más soberbios de la tierra.* »⁴⁴¹ » L'aspect maeterlinckien de ces jardins

⁴³⁹ BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève, *Op. Cit.*, p.114.

⁴⁴⁰ CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol : vida, literatura i mite*, p.285 : « Les jardins constituaient, de ce point de vue, une claire métonymie de la situation historique, politique et culturelle de l'Espagne du moment. »

⁴⁴¹ PANYELLA, Vinyet, *Paisatges i escenaris de Santiago Rusiñol*, 2000, p.146 : « Le long du mur

est également présent par le biais de la représentation d'une nature qui vient recouvrir les ruines de bâtisses patrimoniales de la Catalogne, à travers laquelle on peut percevoir également une critique de l'abandon des richesses architecturales de la part de la société industrielle et consumériste. C'est bien le cas de l'œuvre *Claustre de Sant Benet* (1889). Nous ne nous situons pas encore dans la période décadentiste de Rusiñol, mais ce n'est déjà plus une œuvre typique des paysages naturalistes des débuts que l'on voit ici : on ne perçoit pas une nature maîtrisée, mais une nature qui masque l'architecture du cloître, le silence qui émane ici n'est pas un silence apaisé de prière, mais celui de l'abandon.

Rappelons enfin, que l'ouvrage *El Jardí Abandonat* (1900) était le versant littéraire de ces Jardins Abandonnés, qui reflètent la dualité de l'Homme face à la réalité qui l'entoure. L'écriture de cette œuvre donna lieu à une autre forme d'intimisme, puisque, comme nous le rappelle Margarida Casacuberta, les lectures qui furent faites, d'abord à *L'Agrupació Catalanista de Sitges* durant l'été 1899, puis à la Sala Parès le 6 juin 1900, faisaient partie des manifestations intimistes nommées « Veillées intimes »⁴⁴².

Après avoir observé la vision de l'artiste sur le monde, puis la retranscription de cette vision subjective sur la toile, qui peint non seulement le vu (à savoir, ici, les jardins), mais également « l'invisible », à savoir les tensions sociales présentes et qui entourent et influent sur l'artiste de manière consciente ou non-consciente et traduites par sa main, il a été donc possible d'établir une étude selon le prisme du constructivisme épistémologique, qui nous montre donc une réalité passée par le filtre du sujet. L'opposition et la solitude de l'artiste face à la société est le fil conducteur de cette série de jardins. A présent, la deuxième étape qui devient complémentaire de la première dans cette étude de cet « autre intimisme », c'est bien celle qui consiste à percevoir l'artiste lui-même représenté dans cette réalité subjectivée : tel un autoportrait, l'artiste, au fur et à mesure qu'il construit son œuvre, construit la propre image qu'il a de lui-même et s'inscrit « là » et « maintenant », face à un avenir plus qu'incertain.

comme une vision de Maeterlinck, on marche dans un couloir sévère et mollement sablé, et en passant l'angle, on domine le passage avec des cyprès les plus sévères de la terre. »

⁴⁴² CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol : vida, literatura i mite*, p.275.

2) L'Art comme exploration constante et la construction de soi face au monde.

Ce nouveau rapport entre l'homme et la nature, en ce qu'il consiste comme représentation spéculaire de l'artiste par l'artiste, pourrait être assimilé, si l'on décidait d'aborder cette étude à travers un prisme philosophique et pour donner une nouvelle épaisseur à notre analyse, à ce que décrit Heidegger, dans son lemme *Dasein*, l'Être-là, qui désigne l'État de l'être dans son existence dans son rapport au « monde » et qui dépasse donc les concepts ontologiques précédents, en s'interrogeant sur les raisons et sur le sens de l'être, qui mène à « être », à l'étant. Se connaître dans son rapport à l'espace mène donc à cet étant, à cette « existence ». C'est ce que Rusiñol entreprend dans son acte de captation de la nature présente devant ses yeux et qui l'englobe : dans ce lien intime nouveau, entre lui et cet espace, il parvient à faire établir une relation entre son être et cet espace⁴⁴³.

Pour donner du relief à cette pensée et à titre d'exemple, Margarida Casacuberta reprend un ouvrage de Franco Rella, qui analyse l'autoportrait sous la forme d'un paysage, d'un objet, de tout *representamen* qui perd de son essence pour prendre celle de l'artiste, qui met dans ce monde visible non pas son visage, mais son être le plus profond, sa mélancolie, son exploration de lui-même, son état d'âme. A titre d'exemple, l'auteur Franco Rella analyse en ces termes le *Champ de blé aux corbeaux* de Vincent Van Gogh et datant de juillet 1890, voyant dans cette œuvre le « testament » de l'artiste, qui ici a exploré une autre forme d'autoportrait :

Rella analitza Camp de blat amb corbs com si fos un autoretrat. El darrer autoretrat d'un pintor que havia abordat insistentment com a tema pictòric el seu rostre, els seus ulls, la seva mirada. Diu Rella que aquesta pintura és el darrer autoretrat de Van Gogh, que amb Camp de blat amb corbs, amb els dos sols que van cap a la posta i que figuren uns ulls que s'apaguen, el pintor va intentar representar la seva pròpia mort sobre una tela desafiant les lleis temporals i espacials més bàsiques, procurant fer visible allò invisible i, per descomptat, inefable. L'argument de Rella és, ben mirat, perfectament versemblant. ¿ Què és sinó un autoretrat de factura, gènere i matèria diversa, qualsevol representació artística del món ? ¿ Que no és el jo, en el fons, el que es projecta en qualsevol rostre, en qualsevol objecte,

⁴⁴³ HEIDEGGER, Martin, *Etre et Temps*, Ed. Gallimard, 1986.

*en qualsevol paisatge ?, ¿ i que no és aquesta, en darrera instància,
l'única escletxa mínimament oberta que permet l'entrada al món de
l'ombra, del misteri, de l'enigma que hi ha rere el mirall ?⁴⁴⁴*

Le « miroir » en tant que passage dans une autre perspective, dans un au-delà (avec le signifié funèbre qui y est généralement associé), revient ici, donnant une dimension supplémentaire et même nous pourrions dire complémentaire, du miroir en tant qu'objet palpable mais non moins symbolique dans les œuvres de Santiago Rusiñol que nous avons étudiées, à savoir les scènes d'intérieur et qui prenait le rôle d'une « ouverture » vers l'extérieur, vers un autre type d'ailleurs.

Un autoportrait dans un jardin, un paysage, cela vient donc comme une nouvelle épaisseur donnée à la toile, en plus des tensions sociales et de la vision décadentiste sur la structure du monde qui viennent structurer les lignes picturales menant vers un jardin clos et figé, comme on a pu l'observer dans le chapitre précédent. Le « visage », l'état d'âme de Rusiñol à un instant donné, masqué dans les végétaux, les matières et les couleurs de ses jardins, voilà ce que propose de nous offrir Margarida Casacuberta dans sa lecture de ces jardins :

*Santiago Rusiñol, en un moment determinat, es va retirar del caire de
l'abisme. Tothom ho sap. L'episodi forma part de la seva biografia,
però la decisió, per damunt de tot, afecta la seva obra i determina la
seva posterior concepció del món i d'ell mateix. Ho diu la seva
literatura. Ho diuen, sobretot, els seus jardins, que són probablement
els seus autoretrats més fidedignes. Jardins de l'ànima, n'he dit en un
altre lloc : jardins abandonats, jardins closos, jardins llòbrecs,
humits, desolats, amb estàtues mutilades, amb brolladors eixuts i
aigües estancades. Jardins simètrics, obsessivament simètrics, que si
d'una banda expressen la voluntat d'ordenació del món que*

⁴⁴⁴ CASACUBERTA, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, p.201 : « Rella analyse *Champ de blé aux corbeaux* comme s'il était un autoportrait. Le dernier autoportrait d'un peintre qui avait abordé avec insistance comme thème pictural son visage, ses yeux, son regard. Rella dit que cette peinture est le dernier autoportrait de Van Gogh, qui avec *Champ de blé aux corbeaux*, avec les deux seuls qui vont vers le coucher de soleil et qui figurent des yeux qui s'éteignent, le peintre essaya de représenter sa propre mort sur une toile défiant les lois temporelles et spatiales les plus basiques, en essayant de rendre visible l'invisible et, évidemment, ineffable. L'argument de Rella est, en regardant bien, parfaitement vraisemblable. Qu'est-ce que peut-être à part un autoportrait de facture, genre et matière diverse, n'importe quelle représentation artistique du monde ? N'est-ce pas le moi, dans le fond, celui qui se projette dans n'importe quel visage, n'importe quel objet, n'importe quel paysage ?, et n'est-ce pas celle-ci, en dernière instance, l'unique fente ouverte au minimum qui permet l'entrée vers le monde de l'ombre, du mystère, de l'énigme qu'il y a derrière le miroir ? »

caracteritza la raó humana, de l'altre són la imatge més representativa de la inutilitat d'aquest esforç. Malgra l'aparença de pau, d'harmonia, hi ha unes larves destructores que treballen incansablement. Larves que prenen la forma de l'heura, de la molsa, dels insectes, de les aigües quietes i infiltrants, que s'arrapen, roseguen, trenquen i devasten el clos artificial que la persona s'ha construït per protegir-se del propi instint, de les pors que l'assolen i que l'anul·len. I de la idea de la mort. Les larves hi són, en els jardins de Rusiñol. En els jardins pintats i en els jardins escrits, que de tot hi ha, i molt, en l'obra a la qual Santiago Rusiñol va dedicar, malgrat distanciar-se de l'abisme i potser a causa d'això mateix, la seva prou dilatada existència.

*Rusiñol no va pintar autoretrat, és cert, però va convertir els més de trenta anys que va dedicar a la pintura de jardins en un únic i autèntic autoretrat que reflecteix, si no el vertigen provocat per l'experiència de l'abisme, el neguit insuportable de la renúncia. (...) el de Rusiñol, de testament, va aparèixer enmig dels colors, de les olors, de la remor del vent passant entre les fulles dels arbres d'un jardí d'Aranjuez : un cavallet solitari, el que havia sostingut la tela inacabada del darrer jardí de Rusiñol, oblidat en un parterre.*⁴⁴⁵

Rusiñol, comme l'a souligné Margarida Casacuberta, n'a pas « traversé le miroir » de son regard en n'attachant pas l'autoportrait dans sa forme traditionnelle.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, pp.202-203 : « Santiago Rusiñol, à un moment déterminé, s'est retiré du genre de l'abîme. Tout le monde le sait. L'épisode fait partie de sa biographie, mais la décision, par-dessous tout, affecte son œuvre et détermine sa conception postérieure du monde et de lui-même. Sa littérature le dit. Ses jardins, surtout, le disent, qui sont probablement ses autoportraits les plus dignes de foi. Jardins de l'âme, je l'ai dit à un autre endroit : jardins abandonnés, jardins clos, jardins lugubres, humides, désolés, avec des statues mutilées, avec des jets d'eau secs et des eaux étanchées. Jardins symétriques, obsessionnellement symétriques, que si d'une part ils expriment la volonté d'ordre du monde qui caractérise la raison humaine, de l'autre ils sont l'image la plus représentative de l'inutilité de cet effort. Malgré l'apparence de paix, d'harmonie, il y a des larves destructrices qui travaillent infatigablement. Larves qui prennent la forme du lierre, de la mousse, des insectes, des eaux calmes et infiltrées, qui s'accrochent, traînent, cassent et dévastent l'enclos artificiel que la personne s'est construit pour se protéger de son propre instinct, des peurs qui le ravagent et qui l'annulent. Et de l'idée de la mort. Les larves y sont, dans les jardins de Rusiñol. Dans les jardins peints et dans les jardins écrits, car il y a de tout, et beaucoup, dans l'œuvre à laquelle Santiago Rusiñol dédia, malgré le fait de s'être éloigné de l'abîme et peut-être à cause de cela-même, son existence assez dilatée.

Rusiñol ne peint pas d'autoportrait, c'est vrai, mais il a converti les plus de trente années qu'il dédia à la peinture de jardins en un autoportrait unique et authentique qui reflète, si ce n'est pas le vertige provoqué par l'expérience de l'abîme, la fadeur insupportable de la renonciation. (...) celui de Rusiñol, de testament, apparu au milieu des couleurs, des odeurs, de la rumeur du vent passant entre les feuilles des arbres d'un jardin d'Aranjuez : un chevalet solitaire, celui qui avait soutenu la toile inachevée du dernier jardin de Rusiñol, oubliée sur un parterre. »

Cependant, l'évolution de la représentation de ces jardins intimes, de ces « jardins de l'âme » comme les nomme Margarida Casacuberta, est en adéquation avec l'évolution spirituelle mais aussi vitale de l'artiste. Vitale, car la vie qui grouille dans ces jardins, l'eau qui stagne ou se meut, tout cela est en symbiose avec le corps d'un artiste qui a vécu les affres de la toxicomanie, qui a eu une vision accrue de la déchéance humaine, qui a aussi aimé et ressenti la paix au bord de la Méditerranée, à Sitges ou à Majorque. Si on a vu que le miroir représenté en tant qu'objet, dans les portraits des proches de Santiago Rusiñol à Paris, venait offrir une dimension de frontière vers l'extérieur, l'ailleurs, revêtant la même fonction que la fenêtre, le miroir en tant que fonction symbolique dans la représentation de ces jardins (ici, l'œuvre elle-même devient le miroir, permettant l'exécution par Rusiñol d'un l'autoportrait littéralement transfiguré) adopte un tout autre rôle : celui de la mort, de la déchéance, mais aussi et surtout celui de l'état d'âme de l'artiste face à lui-même et face au monde. On a pu voir dans la partie concernant les miroirs présents en tant qu'objets dans les portraits, que Diana C. Du Pont nous donne une brève rétrospective de ce qu'a pu revêtir le miroir dans toute l'histoire de l'art, en tant qu'objet représenté dans le tableau. Mais il peut aussi exister sous une autre forme, ici celle de l'eau stagnante des jardins, ou de l'état-même de la Nature qui devient ce miroir.

Si l'on regarde un article de la revue *Pèl i Ploma*, dont on a eu l'occasion d'étudier le rôle dans la promotion du Modernisme, datant du 1er décembre 1900 et rédigé par le peintre José Maria Sert i Badia que l'on a déjà présenté, on peut lire que Santiago Rusiñol parvient, malgré des couleurs claires, malgré une certaine joie apparente liée à une vie végétale, à nous faire ressentir une tristesse présente partout, dans les moindres recoins de cet espace vert artificiel et fait par l'Homme :

*El conjunt d'aquesta obra ens fa sentir casi tot lo que el cor humà pot viure de bellesa i amor. (...) se sent qu'el temps ha pasat allunyannos de la vida qu'ells fan desitjar : es per aixó pot ser, que fins el més asoleyat entre tots, deixa un sentiment de serena tristesa.*⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ SERT, José Maria, « Els Jardins d'en Santiago Rusiñol », in *Pèl i Ploma*, n°65, 1er décembre 1900, en ligne <<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/pelploma/id/151/rec/61>> : « L'ensemble de cette œuvre nous fait ressentir presque tout ce que le corps humain peut vivre de beauté et d'amour. (...) on sent que le temps est passé nous éloignant de la vie qu'ils font désirer : c'est pour cela peut-être, que jusqu'au plus ensoleillé de tous, il nous laisse un sentiment de sereine tristesse. »

Morgane Leray, dans son analyse des jardins et de leur « mythographie » décadentiste, décrit ce miroir morbide, qui ne reflète que l'aspect le plus malsain de l'individu qui ose se plonger dans ses eaux stagnantes :

La décadence informe ainsi la représentation de l'espace et du temps décadentiste, soumise à un déterminisme teinté d'eschatologie, qui nourrit une mythographie. Cette représentation spéculaire, cette « scénographie », ressortit à la conscience d'une fin programmée, érigée en esthétique et constitutive d'une poétique. À l'instar de Narcisse, figure récurrente de la fin-de-siècle, le Décadentisme se complaît dans un égotisme qu'il sait malsain et sclérosant, attiré, qui plus est, non par l'eau limpide de l'Arcadie, mais par un miroir boueux, une eau « grasse de sang » ». ⁴⁴⁷

Par conséquent, loin du *locus amoenus* que l'herméneutique a fait émerger comme un topique de l'ode à la nature et de l'harmonie, issu de la littérature classique d'Homère et réutilisé dans la poésie de Théocrite puis Virgile (*Les Bucoliques*, 37 avant J-C), le jardin de Rusiñol est une narration de sa propre finitude. Si les Jardins Abandonnés ont leur corrélat théâtral dans la pièce symboliste *El Jardí Abandonat* (1900), on saisit que ce sont les mêmes flux et tensions existentielles qui sous-tendent la trame narrative. Si l'on sort de ces jardins et que l'on observe à présent les paysages de Majorque, *l'isla de la calma*, que ce soit dans la représentation des *Amandiers en fleur* (1899-1904) ou encore *La Vall dels tarongers* (1901) on perçoit la plénitude de l'artiste, la nature perd son aspect figé pour s'ouvrir au monde. Encore une fois, l'art reprend sa fonction spéculaire.

Afin de définir cet art de l'intime en liaison avec l'auteur lui-même, le spectateur et au-delà, en rapport avec la société qui l'entoure, et avec la complexe question des identités, Sylvie Servoise l'exprime ainsi :

Cela signifie alors attribuer à l'intime une valeur de témoin et de cristallisateur des mutations profondes de la société, qui engagent à leur tour des représentations diversifiées de la frontière entre privé et public, intérieur et extérieur, communicable et incommunicable, mais

⁴⁴⁷ LERAY, Morgane, « Des jardins originels aux parcs fin-de-siècle : exemple de mythographie décadentiste », in *Les mythologies du jardin de l'antiquité à la fin du XXe siècle*, 2006, p.266.

aussi des rapports de l'individu à lui-même et aux autres, de l'identité individuelle et collective.⁴⁴⁸

Le système sémiotique permet donc le parachèvement de la signifiante de l'objet représenté par le biais du regard du spectateur. Ainsi donc, si ces œuvres nous parviennent aujourd'hui avec les grilles de lecture actuelles, on s'achemine automatiquement vers la problématique de l'écho de ces œuvres aujourd'hui dans la société catalane, à travers la mise en place dans les structures muséales et dans les expositions.

La « transcendance historique » des œuvres de Santiago Rusiñol vient tout naturellement se poser comme suite logique dans le raisonnement qui compose cette étude. Car si la *Renaixença* s'est révélée être la récupération d'une « identité » culturelle catalane perdue, le Modernisme a été marqué par la volonté de renouvellement de la société catalane pour s'opposer à la limitation de l'art catalan dans la sphère de l'art espagnol et pour apporter le souffle de l'Art Nouveau en Catalogne, mêlant ainsi le domaine politique du catalanisme avec la vitalité de cet art. Mais que reste-t-il de tout cela dans le monde de la recherche, mais aussi dans la sphère publique ? Car cette analyse devient une nécessité pour bien saisir cette « mentalité catalane » dont parlait notamment, entre autres, Jaume Vicens Vives.

III – Relecture actuelle des œuvres de Santiago Rusiñol.

1 – Rôle de Santiago Rusiñol dans les fondements du sentiment national en Catalogne aujourd'hui : interrogations. 695 tableaux au service de la nouvelle Catalogne.

1-1) Le *Cau Ferrat* : la « maison-musée ».

Lorsqu'on aborde une étude sur Santiago Rusiñol, la première démarche qui s'impose est la volonté de s'immerger dans ce qu'il reste de son activité artistique passée. Et bien évidemment, outre les grands musées et les fonds documentaires riches qui

⁴⁴⁸ SERVOISE, Sylvie, *Op. Cit.*

existent aux alentours de Barcelone mais aussi en France, le lieu qui renferme des informations sur sa biographie et son art et qui demeure emblématique de toute son œuvre est le symbolique *Cau Ferrat*, à Sitges. Le *Cau*, qui signifie « demeure », et *Ferrat*, qui signifie « en fer », indique donc la passion de Rusiñol pour les œuvres en fer forgé et fait donc référence au Santiago Rusiñol collectionneur. Son ancienne maison ainsi muséifiée est, conjointement avec le *Palau Maricel*, ce qui concentre non seulement les majeures œuvres de l'artiste, non seulement un lieu de valorisation de ce patrimoine qui réunit les chercheurs et les membres de l'association du *Ram de tot l'any*⁴⁴⁹, qui célèbre sa mémoire, mais il est aussi un lieu qui, à lui tout seul, est une œuvre d'art. De la même façon qu'une église possède en son sein des reliquaires, elle est et représente aussi une expression esthétique en soi. Par conséquent, cette analogie a l'avantage de bien nous faire saisir comment Rusiñol percevait et pratiquait l'art : comme un tout. Et son domicile-atelier ne pouvait déroger à cette règle. Mais deux questions se posent aujourd'hui à tout chercheur travaillant sur cet artiste et donc sur ce qu'il reste de cette maison aujourd'hui devenue musée et donc ouverte au public : d'abord, ayant abordé le thème de l'intimisme dans la vie et dans l'œuvre de Rusiñol, on peut se demander ce qu'il reste donc de cette volonté de l'artiste de réserver ce lieu pour cette intimité intellectuelle qui existait entre les participants des Fêtes Modernistes ? La deuxième question est : quelle est la valeur scientifique d'un musée qui en soit est un choix toujours subjectif de valorisation patrimoniale ? Teresa-M. Sala s'est également interrogée sur ces éléments :

*« I finalment, quan una casa es converteix en museu perd l'alè de vida per convertir-se en « casa de la vida ». Les cases-museu del modernisme sovint esdevenen una interpretació recreada, una representació del que va ser. En el treball de tesi doctoral de Daniel Cid que hem dirigit es plantegen quins són els límits i els signes d'ocupació de l'habitant a les Cases-museu com a intimitats revelades (2008) »*⁴⁵⁰.

⁴⁴⁹ Bouquet de toute l'année.

⁴⁵⁰ SALA, Teresa-M., *El Modernisme*, p.15 : « Et finalement, quand une maison se transforme en musée elle perd l'haleine de la vie pour devenir une « maison de la vie ». Les *maisons-musée* du modernisme souvent deviennent une interprétation recréée, une représentation de ce qu'elle fut. Dans le travail de thèse doctorale de Daniel Cid que nous avons dirigée se sont posés les limites et les signes d'occupation de l'habitant dans les *maisons-musée en tant qu'intimités révélées* (2008). »

En définitive, dans ce processus qui fait d'une maison d'artiste une « maison-musée », on retrouve donc cette question de l'intime, mais cette fois-ci de l'intime de l'artiste lui-même, dévoilé au grand jour. Alors, la célébration de l'intime comme on l'a perçu dans les œuvres de Santiago Rusiñol se retrouve ainsi débusqué, avec tous les éléments appartenant à l'artiste qui de fait sont « donnés » aux visiteurs de manière bien réelle : mobilier, patrimoine personnel, etc. Ce n'est donc plus le peintre qui laisse passer en filigrane les traces de cet intimisme sur ses toiles, mais c'est la muséification qui se charge de rendre visible cet intimisme et de le présenter au monde, cette fois-ci, sans passer par la toile : le réel intime est offert. D'où la question posée par la thèse de Daniel Cid sur les « limites » de ces « maisons-musée ».

On a pu étudier les diverses dimensions et acceptions de « l'intime » et les diverses formes qu'il peut revêtir. Mais s'il est bien une question qui se pose lorsqu'on observe la « maison-musée » du *Cau Ferrat*, c'est bien celle de la viabilité et de la valeur de cet intime à double titre : d'abord, à propos des œuvres dont l'intimisme est la représentation (comme une scène d'intérieur du quotidien, par exemple), le spectateur est invité par l'artiste à pénétrer dans cet univers. Comment alors continuer à parler d'intimisme, dès lors que cette représentation n'est justement plus dans cette sphère de l'intime, puisqu'elle est exposée ? Ensuite, une double dimension interfère dans cet intime devenu « extime » : il s'agit de l'acte de la muséification de la maison de l'artiste. On comprend bien que l'intromission du domaine public dans la sphère jadis privée est un pas de plus vers cet intime dévoilé, non plus comme une représentation subjectivée, mais comme une entrée au sens propre dans ce cercle intime que représente le foyer de l'artiste, qui était également le temple de ses célébrations modernistes entre initiés. C'est ce que Sylvie Servoise nous explique, en interrogeant « la nature même de l'intime » :

Le choix qui a été fait d'interroger la notion d'intime par le biais de l'art mérite quelques éclaircissements. Ne serait-ce que parce que, mis côte à côte, « art » et « intime » peuvent sembler contradictoires : parler d'un « art de l'intime », c'est – radicalisant « l'ambition d'un dévoilement au grand jour du plus réel de l'âme ou de l'esprit » - mettre d'emblée l'intime au cœur d'une logique d'exposition, voire de spécularisation. Pour qu'il y ait art, il faut qu'il y ait œuvre, et donc objectivation de ce « plus intérieur » par lequel on se définit. En ce sens, ce n'est pas seulement ouvrir l'un au collectif, médiatiser ce qui

relèverait davantage d'une appréhension directe, immédiatement accessible à l'intuition d'un sujet, mais encore interroger la nature même de l'intime : qu'est-ce qui fait l'intime ? Est-ce une propriété de l'objet ou la qualité de l'intention qui s'en saisit et les fins qu'elle lui imprime ? Et dans le deuxième cas, quelle intention définit l'intime : celle de cacher ou au contraire de montrer ce que l'on sait devoir tenir caché – mais quoi alors ? Le plus intérieur, ce qui nous est le plus propre, ce qui nous expose le plus ? A la question de l'intention succède inévitablement celle de l'effet : si faire de l'intime la matière d'une œuvre signifie, forcément, le transfigurer, le recréer, ne court-on pas le risque de le dénaturer ?⁴⁵¹

Cette dernière question posée vient donc se heurter à ce qui vient perturber l'objectif premier de l'œuvre dont la représentation est celle de l'intime. Cependant, comment provoquer la résonance dans la mémoire collective des spectateurs catalans (car on ne peut observer les mêmes lectures subjectives d'un individu à l'autre, en fonction de l'espace d'enracinement de sa culture), si l'on ne met pas « en scène » cette intimité renvoyant à des référents culturels communs ? Car après les analyses des œuvres que l'on vient d'effectuer, on ne peut que comprendre que si l'intime vient se poser sur la toile d'une œuvre, cette œuvre ne peut atteindre sa signifiante que si elle vient à la rencontre du sujet culturel qui, comme l'exprime Edmond Cros en rajoutant cette notion à celle de Lucien Goldmann concernant le sujet transindividuel, est caractérisé par son individu, unique, et par sa socialisation :

Le sujet culturel, en tant que système « s'organise autour d'un élément dominant qui restera potentiellement dominant jusqu'à ce qu'intervienne une altération significative de l'infrastructure ou, plus exactement, jusqu'à ce que celle-ci soit répercutée dans le champ discursif et plus largement dans le champ culturel ». On peut cependant affiner la notion de sujet transindividuel de Goldmann, en rappelant que celui-ci est chargé de temps historiques multiples qui coexistent. Le sujet culturel est examiné sous l'angle du rapport au langage et de son appropriation. Le sujet culturel est à la fois au croisement de la formation de la subjectivité et des processus de socialisation. Se fondant sur le stade du miroir chez Lacan, l'auteur

⁴⁵¹ SERVOISE, Sylvie, *Op. Cit.*

souligne que le sujet ne s'identifie pas au modèle culturel, c'est ce dernier qui le fait advenir comme sujet. Le sujet culturel se retrouve donc à l'articulation de trois formations – sociales, idéologiques et discursives –, qui possèdent leur propre rythme d'existence, induisant phasages et déphasages successifs en fonction des époques et des lieux.⁴⁵²

Ainsi donc, le spectateur catalan, barcelonais ou non, possède en son sein les traces de la socialisation qui l'a fait accéder à son identité que l'on pourrait nommer « collective », et par là-même, culturelle.

Le *Cau Ferrat*, de par sa singularité, le patrimoine personnel qu'il expose, sa position (il est fondé au bord de la mer Méditerranée, sans « frontière » entre lui et l'eau, offrant donc à la vue du spectateur la vue qu'avait Rusiñol dans ses heures « privées »), est un ensemble muséal qui possède en lui les œuvres dont l'étude sémiologique offre des perspectives de lecture relevant de la nature du peintre et de la résonance sociétale qu'offre la toile et qui est lui-même, par sa nature et sa fonction, le carrefour entre d'une part le caché, le secret et d'autre part, la mise à jour, l'exposition de ce qui résonne dans la conscience collective comme étant la valeur du foyer traditionnel catalan en tant que lieu de célébration de la culture populaire et des traditions folkloriques. Mais si cela revêt autant d'importance au sein de la sphère catalane, c'est aussi parce que le monde universitaire et de la recherche en Catalogne a su à la fois étudier et diffuser le savoir sur le Modernisme et Santiago Rusiñol, avec une grande diversité d'angles de vue, qui sont venus enrichir les apports à la connaissance de cet artiste et de ce qu'il symbolise en tant que personnage et en tant que créateur d'un produit culturel à la dimension sociale.

1-2) État des lieux de la recherche.

Lorsque l'on tente d'établir une étude raisonnée de la recherche concernant l'œuvre de Santiago Rusiñol, ou l'impact de celle-ci sur la société catalane, on se doit

⁴⁵² MARTI, Marc, « Edmond Cros, *Le sujet culturel, sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005, 270 p. », *Cahiers de Narratologie*, mis en ligne le 15 juillet 2010 <<http://narratologie.revues.org/597>>, consulté en septembre 2015.

avant tout de définir l'espace dans lequel on s'inscrit. Car si en France son étude semble assez limitée, en Catalogne il convient de s'attacher à mettre en perspective les multiples thèses, ouvrages divers et actes de colloques qui ont été effectués afin de pouvoir apporter humblement sa contribution. Également, le Modernisme est l'objet du même phénomène : peu d'études françaises, mais une grande quantité d'études catalanes.

Teresa-M. Sala, dans son ouvrage *Le Modernisme*⁴⁵³, nous fait une brève mais non moins intéressante rétrospective des ouvrages et des personnalités ayant travaillé sur le mouvement moderniste barcelonais, en détaillant les diverses catégories artistiques : ouvrages généraux, peinture, architecture, art et industrie, tels sont les aspects traités abondamment par la bibliographie catalane. Des noms comme celui de Joaquim Folch i Torres ou Francesc Fontbona sont cités, auxquels j'ajouterais volontiers celui de Vinyet Panyella, la spécialiste universitaire de Santiago Rusiñol et actuelle directrice des Musées de Sitges (Cau Ferrat et Palau Maricel, qui ont rouvert leurs portes en décembre 2014 après 5 ans de travaux), ou encore Margarida Casacuberta de l'Université de Gérone, spécialiste de la littérature rusiñolienne. De même, les institutions, comme on vient de citer, telles que le Cau Ferrat muséifié ou encore le grand (non pas spécialiste du Modernisme, mais néanmoins possédant un patrimoine valorisé de ce mouvement artistique) Museu Nacional d'Art de Catalunya, ou enfin, le Musée d'Histoire de la ville de Barcelone, sont autant d'entités qui contribuent à la dynamique transmission du patrimoine moderniste, à travers l'organisation de journées, de portes ouvertes ou encore d'actes et de conférences.

Du côté français, il convient de citer le spécialiste de la sémiologie visuelle dans l'aire hispanique Jacques Terrasa, ou encore Eliseu Trenc Ballester, historien de l'art faisant partie notamment de l'Institut d'Études Catalanes de la Sorbonne et correspondant depuis 1993 à Paris de la *Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, et auteur d'une thèse en 1974 faisant autorité dans le domaine de la recherche sur le modernisme barcelonais : *Les Arts Graphiques de l'époque moderniste à Barcelone*.

Mais qu'en est-il des éléments historico-artistiques présents dans la sphère catalane qui ont composé le soubassement de ce que l'on peut nommer la culture populaire catalane, de nos jours ? Le social s'inscrit dans la production culturelle et le système sémiotique de l'œuvre ne retranscrit une signification que parce que les énoncés présents dans le texte sont en soi ce que nomme Julia Kristeva « une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres

⁴⁵³ SALA, Teresa-M., *Op. Cit.*

textes, se croisent et se neutralisent. »⁴⁵⁴ Autrement dit, si Santiago Rusiñol a convoqué des intertextes et les référents culturels qui se sont regroupés et ont formé un langage propre, qu'est devenu ce langage propre, concernant les référents culturels ayant trait à cet intimisme devenu une valeur dans la société catalane ? Car l'intimisme domestique, outre une immersion dans l'espace privé, est une conception à « étages » : l'intimisme familial a sa résonance dans la nation catalane : être bien chez soi revêt un sens politique, à l'heure où le pays semble s'acheminer vers une indépendance.

Et si le monde de la recherche portant sur Santiago Rusiñol demeure toujours aussi vivace aujourd'hui, c'est bien qu'il y a là, dans la conscience commune, une aspiration à une revalorisation de sa peinture et des messages qu'elle porte en elle, dont celui d'une certaine façon de vivre l'intériorité (le musée du Cau Ferrat est bien une maison) au sein d'un espace géographique que les catalans estiment comme étant « l'espace intérieur ».

2 – L'intimisme comme construction d'une identité collective aujourd'hui.

2-1) Valeur de la « famille » en Catalogne et à Barcelone.

On a eu l'occasion d'aborder le thème de la mémoire collective, de son rapport à l'Histoire et des effets d'une mémoire collective sur la construction des « nationalités » dans sons sens le plus large. Il a été dit de quelle manière opère la mémoire collective et sur quels produits culturels se construit cette mémoire et quelle importance a cet élément au niveau sociologique. Le « sacré » a investi d'autres espaces, d'autres formes, d'autres lieux que ceux qui étaient liés directement à la religion. Les célébrations civiques et laïques se sont rajoutées dans l'esprit des sujets transindividuels pour qu'ils puissent s'inscrire dans la société et les groupes sociaux et culturels. Ainsi, il devient possible de s'insérer dans un mouvement commun de construction « identitaire », en prenant bien en compte la multiplicité des acceptions qui entourent ce lemme. Albert Balcells nous explique ce phénomène et montre le renforcement de ce sentiment

⁴⁵⁴ KRISTEVA, Julia, « Le texte clos », in BARTHES, Roland (Dir.), *Langages – Linguistique et littérature*, volume 3, n°12, pp.103-125, Éditions Didier / Larousse, Paris, décembre 1968, p.103.

« identitaire » qui se fonde sur le produit culturel lorsque cette identité culturelle est menacée par des événements socio-historiques : « *La memòria històrica ha anat associada amb la concepció de la cultura com quelcom sagrat, una característica accentuada als països on la identitat col·lectiva diferenciada és negada autoritàriament, o, si més no, és fragil o es troba amenaçada.* »⁴⁵⁵

Cela confère ainsi une dimension transhistorique au produit culturel (artistique ou littéraire le plus souvent), en faisant appel à des référents communs et faisant appel, de manière quelque fois non-consciente, à des intertextes que le sujet transindividuel peut reconnaître (par exemple, l'utilisation de certains objets, comme le *porró* catalan renvoie bien évidemment à un objet traditionnel catalan, mais également au vin, lui-même chargé d'une connotation religieuse, ce qui confère à cet objet une double signification).

De la même façon, il serait pertinent, pour bien saisir les retombées de cette analyse sur la valeur de cet « intimisme » présent au niveau pictural dans l'œuvre de Santiago Rusiñol, d'aborder la notion de « famille ». Les notions de « cercle » ou de « proches » ont été analysées mais d'ores et déjà on peut établir un pont sémantique entre ces notions et celle de la « famille ».

On a eu l'occasion d'analyser longuement ce qui constitue la difficile notion de « mentalité catalane ». C'est à travers les réactions face au décadentisme notamment que les réactions vitalistes sont venues soit s'opposer, soit tenter de voir dans les œuvres décadentistes de Rusiñol des marqueurs d'une vitalité passant par la tonalité ironique et même comique de ses œuvres, au nom de cet « esprit catalan ». Aujourd'hui, la politique familiale en Catalogne est marquée par cette volonté de montrer une unité fondée sur l'Histoire et cela, pour faire face à des objectifs politiques plus larges. Par exemple, que dire des manifestations de la *Diada*⁴⁵⁶ de ces dernières années (du moins depuis 2010 en ce qui concerne les manifestations les plus importantes, avec cette manifestation dont le titre était : « *Som una nació. Nosaltres decidim.* »⁴⁵⁷), *Diada* qui a lieu tous les 11 septembre et où des pancartes ont pu fleurir parmi la foule, sur lesquelles les manifestants pris en photo avaient écrit les prénoms de leurs aïeux décédés, qui n'auront donc jamais l'occasion de voir arriver l'Indépendance en Catalogne à laquelle ils aspiraient ? Ce phénomène à la fois individuel mais porteur d'une marque sociale

⁴⁵⁵ BALCELLS, Albert, *Llocs...Op. Cit.*, p.28 : « La mémoire historique a été associée avec la conception de la culture comme quelque chose de sacré, une caractéristique accentuée dans les pays où l'identité collective différenciée est niée autoritairement, ou, du moins, est fragile ou se trouve menacée. »

⁴⁵⁶ Grand jour

⁴⁵⁷ « Nous sommes une nation. Nous décidons. »

collective, qui consiste à mettre en exergue sa famille pour en faire un porte-étendard d'un objectif national, est semble-t-il aussi un « intime » qui devient « extime ».

La dimension sociologique de la famille, qu'elle soit sur un tableau ou dans des manifestations de commémoration (ici, celle du 11 septembre 1714), révèle inexorablement une volonté d'un ancrage plus profond et plus marqué traditionnellement dans cet espace d'enracinement qu'est l'espace socio-culturel où l'on a été formé en tant qu'individu social.

2-2) Importance d'être « bien chez soi ».

Ce chapitre sera moins une analyse des propos que cette étude a pu mettre en avant concernant ces conceptions de la famille d'un point de vue historique et culturel, qu'une analyse d'ouverture sur ce « ressenti catalan », cette « mentalité catalane » qui a été examinée depuis le point de vue structurel dans le domaine sociologique, mais aussi dans les représentations de cette « famille » catalane, de l'espace privé, comme valeur symbolique de la construction identitaire catalane, comme peut l'être le *seny* catalan et qui rentre dans la catégorie des symboles folkloriques catalans, élément articulant d'une part une reconnaissance de soi-même, mais aussi une reconnaissance vis-à-vis du monde extérieur. Vanina Mozziconacci, en nous présentant les réflexions d'Hegel concernant la vie qui s'opère en toute liberté dans un espace domestique, entre l'Homme et les objets de son quotidien, nous explique qu'Hegel donne cette définition de « l'être chez soi » :

La liberté ne se réalise effectivement que lorsque je suis dans le monde extérieur mais que celui-ci n'est pas un obstacle, un vis-à-vis qui me serait totalement étranger. Il faut que je puisse *me retrouver* dans ce monde extérieur. Or, je me retrouve dans ces objets : ce qui est l'un des aspects de ce que Hegel nomme par ailleurs l'« être chez soi »⁴⁵⁸.

⁴⁵⁸ MOZZICONACCI, Vanina, *Op. Cit.*

Mais elle poursuit, questionnant donc la désuétude (ou pas?) de ces *representamen* dans les peintures intimistes, dans les yeux des spectateurs d'aujourd'hui : « Pourrions-nous affirmer dans le même ordre d'idée que l'intimité décrite par Hegel, celle qui consiste à « se retrouver » dans les objets du quotidien, appartient au passé ? » La résonance des œuvres de Santiago Rusiñol aujourd'hui parvient-elle à trouver un récepteur qui lui rende ce sens qui, dans les circonstances socio-historiques de la fin du XIXe siècle, correspondait donc à un monde particulier ?

Une réponse à ces questions semble irrévocablement impossible à fournir d'une manière raisonnée et argumentée, mais il demeure que l'entretien de la mémoire collective telle qu'elle s'est organisée en Catalogne surtout par la dynamisme des activités culturelles et de la diffusion des œuvres, permet au public catalan d'aujourd'hui, si ce n'est de percevoir les mêmes enjeux esthétiques et mêmes politiques, du moins à saisir l'essence des intertextes présents dans les œuvres et de voir ce qu'il y a derrière la forme, sur ce que Claude Duchet nommait « le « non-dit », le « pas encore dit », les « silences » etc. »⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ SAMAKE, Adama (Dir.), *Regards croisés sur les écoles de sociocritique : de la sociabilité et du renouveau de la sociocritique*, Editions Publibook, 23 avril 2015, p.31.

CONCLUSION

Lors du premier voyage à Paris après l'Exposition Universelle de 1888, nous explique Margarida Casacuberta, Santiago Rusiñol répondait à une lettre de son ami Narcís Oller, qui lui conseillait de revenir « au pays » par égard à sa patrie et à ses amis. En lui répondant, il acquiesçait sur le fait que la création sur le sol de notre naissance est toujours plus authentique, mais il devait pour l'heure rester dans la capitale française pour se former. Mais pour exprimer ce phénomène de création sur la terre natale, qui transmet un flux vers l'artiste pour lui donner cette authenticité, Rusiñol emploie une phrase qui décrit le phénomène non-conscient qui opère dans le processus créatif et qui est lié au groupe socio-culturel auquel appartient l'individu : « *Quan tingui bon bíceps, aniré cap a casa i sota l'embigat pairal pintaré lo que se'm presenti a la vista, sense contemplacions de cap mena de manera de naturalesa, fent lo que em demani el cos, que ell s'arreglarà del modo que millor li acomodi, i jo l'aniré seguint com un anyell.* »⁴⁶⁰

Ce flux passe au travers son corps créateur de manière non-consciente et se pose sur la toile, créant ainsi une résonance du monde réel sur l'œuvre picturale.

Cependant, si l'on considère le triangle sémiotique d'Odgen et Richards⁴⁶¹, composé par le mot (signifiant, on peut également parler de lemme), la « chose » qui est représentée par le mot (ou sème) et enfin le concept, qui lui, connote dans l'esprit du lecteur / spectateur, on parvient dès lors à comprendre que les œuvres picturales de Rusiñol offrent la possibilité d'une pluralité infinie de lectures, de dimensions, comme l'indique Jacques Neefs, évoquant une « infinitude narrative » :

L'œuvre d'art défait ses propres limites par la manière dont elle nous enveloppe, à distance, devant nous, autour de nous. Il n'y a pas de point de vue stable sur une œuvre singulière lors de la lecture, de la vision, de l'écoute, pas de regard « objectif » possible, qui ferait de l'œuvre quelque chose comme un objet naturel, dès l'instant où la relation que l'œuvre engage entre elle et nous-même s'instaure, dès

⁴⁶⁰ CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol...*, p.41 : « Quand j'aurai un bon biceps, j'irai à la maison et sous la charpente familiale je peindrai ce qui se présentera à ma vue, sans contemplations d'aucune sorte de manière de nature, en faisant ce que me demande le corps, car il s'arrangera avec le mode qui lui convient le mieux, et moi je le suivrai comme un agneau ».

⁴⁶¹ ODGEN, Charles Kay, RICHARDS, Ivor Armstrong, *The meaning of meaning : A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, (1923), Éditions Broché, Paris, 1989.

l'instant où c'est l'expérience de l'œuvre d'art qui est en jeu. Dans la mesure où l'œuvre n'est elle-même que dans l'événement de sa « performance », dans l'usage qui en est fait ou reçu, dans l'acte esthétique de sa transmission et de sa réception (exécution, lecture, regard, écoute, appréhension globale), elle tient dans l'espace du regard, de la diction, de l'écoute, fragilement, mais indéfiniment aussi, elle passe dans l'acte d'une répétition infinie.⁴⁶²

Autrement dit, si c'est en effet le « regardant » qui donne à l'œuvre des lectures singulières, est-il pour autant impossible de toucher à l'objectivité, comme l'avance Jacques Neefs, dans l'observation de l'instauration des tensions sociales présentes dans l'œuvre et qui la structurent ? Car on a pu observer, à la lumière de ce qui a jalonné l'histoire sociale et culturelle catalane, que si l'artiste a fait passer dans son acte de création et de manière non-consciente, les flux sociaux qui ont fait de lui un sujet transindividuel et un sujet collectif, le spectateur, lui, en fonction de son appartenance à une collectivité, à une mémoire partagée avec son groupe social et culturel, parvient à recevoir de manière déterminée le message sous-jacent à l'œuvre picturale. S'il est vrai que le sujet individuel et donc unique joue son rôle dans la lecture d'une œuvre, n'y-a-t-il pas possibilité de se rapprocher d'une objectivité, si l'on ne peut évidemment pour autant jamais l'atteindre ? L'analyse sémiologique, comme tout autre outil théorique, permet d'avancer et de révéler les infrastructures servant de soubassement pour que ce qui « dépasse » de la lecture formelle de l'œuvre puisse nous parvenir. Pour autant, ces infrastructures ne sauraient être indépendantes de la notion espace-temps dans laquelle elles sont « lues ».

Alors, en tenant en compte de cette dernière observation et sans vouloir écarter la dimension et la fonction purement esthétique de l'œuvre, quel rôle occupent ces œuvres aujourd'hui dans les yeux de nos contemporains catalans ? Catalans, car on ne peut nier que le sujet qui n'aura pas hérité de ces déterminations historico-sociales ne pourra lire ces déterminations dans l'œuvre. Déconstruire l'œuvre, en considérant les déterminismes sociaux et la forme, a pu nous conduire vers ce que nomme Edmond Cros⁴⁶³ « l'idéologique », qui forme le texte. Précédent le texte mis en forme, le

⁴⁶² NEEFS, Jacques, « La profondeur spéculaire », in *littérature*, n°125, 2002, *L'œuvre illimitée*, p.111-126, en ligne <[web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2002_num_125_1_1751](http://web.revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2002_num_125_1_1751)>, consulté en septembre 2015, p.111.

⁴⁶³ « CROS, Edmond, *La sociocritique*, L'Harmattan, Paris, 2003, 206 pages », *Cahiers de Narratologie*, en ligne <<http://narratologie.revues.org/33>>, consulté en mars 2012.

génotexte est formé par les concepts encore non ordonnés en catégories grammaticales, mais qui pourtant est bel et bien présent et qui permet de mettre à jour l'histoire qui entoure l'œuvre et qui se structure dans l'œuvre sous la forme de phénotextes.

À travers le prisme de cet outil de lecture, il a été possible de détecter les forces, les résonances et les pressions qui agissent au sein même de l'organisation sociale et qui viennent « reconstruire » l'œuvre dans la perspective d'une nouvelle dimension signifiante.

On a parcouru la trajectoire picturale de Santiago Rusiñol, dont il est difficile d'en dessiner les contours, étant donné la diversité des œuvres, par leur type, leur style proprement formel ou leur organisation discursive. Mais s'il reste une constante dans les œuvres de Rusiñol, c'est qu'il n'a cessé de transférer sa vision de lui-même dans ses œuvres, surtout dans la série des Jardins Abandonnés : on a pu voir que, comme dans *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, Rusiñol a projeté sa vieillesse, sa finitude, l'effondrement de ses idéaux dans l'espace stagnant et clos de ces jardins. Il a incarné la figure de l'artiste *outsider*, capable de prôner un élitisme dans un esprit de revendication d'une posture artistique extrême : l'Art comme religion, l'artiste comme prophète. Cependant, tout en gardant cette position de l'artiste qui a sacrifié sa personne pour sa « mission », à savoir, faire de l'art la voie par laquelle rénover la société toute entière, Santiago Rusiñol a longtemps cherché la reconnaissance de ce public qu'il tentait de réformer depuis cette production culturelle.

Ceci étant dit, c'est bien le Rusiñol écarté du monde, seul face à l'espace clos d'un jardin, vivant pour et à travers l'art, qui a laissé sa dernière empreinte. Car si les œuvres à caractère intimiste que l'on a vues sont un reflet et une « investiture » du tableau par un imaginaire social catalan devenu véritable valeur socio-culturelle, cet espace, qui pourrait tendre vers l'enfermement, est toujours dans la douce rondeur des éléments qui constituent la maison ou la cour intérieure, où l'individu reproduit la structure et le système de fonctionnement culturels qui font de la société catalane une société axée sur l'importance de la « famille » en tant que cercle intime où sont gardées les valeurs traditionnelles catalanes : la transmission de ces valeurs, le *seny*, ou de la langue se fait dans la cellule intra-familiale avant de l'utiliser dans la situation communicationnelle. Ainsi, espace de transmission et d'héritage, mais aussi de tradition (n'oublions pas les cours intérieures peintes par Rusiñol évoquant la *masia* catalane, ce mas ancien catalan que beaucoup de catalans voient comme le refuge au sein de la

Catalogne campagnarde), la demeure est ce lieu où se joue l'instauration de l'individu, du membre de la famille, en tant qu'être social.

Santiago Rusiñol, vis-à-vis de la complexité de son œuvre et sur la question de l'intimité entre l'artiste et la création qui surgit de sa pensée, exprimait ce rapport en ces termes : « *De les notes recollides, el llibre que es formaria en el fons del pensament seria un llibre dolçíssim no embrutat per cap mirada ; serien els fulls més purs d'un llibre petit i íntim per resar-hi a totes hores.* »⁴⁶⁴

Si la religiosité du processus créatif est bien mis en avant, ce qui ici peut s'avérer extrêmement paradoxal et frontal, c'est l'utilisation par l'artiste du terme « salir » pour employer le regard du spectateur : n'est-ce donc pas une façon de dire que cet acte intime, la création, ne doit pas être voué au regard du spectateur, mais seulement à celui de l'artiste ? Car ici, l'art ne devient plus donc l'espace ouvert dans lequel le spectateur peut recevoir l'écho des référents culturels ou des sentiments exprimés, mais il acquiert une fonction de relique, d'objet précieux, de par l'unicité de son discours et par sa fonction spéculaire pour celui qui l'a créé.

Cette étude offre la possibilité de nouvelles perspectives de recherche, qui, si elle ne sont pour l'instant que l'ébauche d'une pensée, pourraient apporter un angle de vue supplémentaire pour confirmer ou infirmer les résultats des analyses ici présentes. Premièrement, on a pu voir le processus par lequel les scènes intimistes révèlent la structure fonctionnelle même de la famille et de la société catalanes, forgées ainsi par le cours du temps et de l'Histoire. Mais la problématique qui suit logiquement, c'est la question de l'importance pour les individus catalans d'aujourd'hui de se référer à ce patrimoine artistique, à ces œuvres picturales ou littéraires à Barcelone ou partout sur le territoire catalan, dans la conception d'un nouveau projet politique : autrement dit, à quel point la politique culturelle de la Catalogne peut agir sur la conscience collective à un niveau strictement sociologique ?

Une autre problématique vient s'ajouter à celle-ci, qui a été soulevée indirectement par cette thèse : en effectuant l'analyse sémiologique de ces œuvres, on a pu constater que la trace physique de Santiago Rusiñol dans ses œuvres est quasi inexistante. Cette absence, seulement contredite par deux œuvres dans lesquelles

⁴⁶⁴ CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol : vida, literatura i mite*, p.248 : « Des notes recueillies, le livre qui se formerait dans le fond de la pensée serait un livre tout doux non sali par aucun regard ; elles seraient les feuilles les plus pures d'un livre petit et intime pour y prier à toutes les heures. »

l'artiste est présent dans la fumée d'un café parisien ou dans le reflet d'un miroir, pourrait être mise en perspective avec le questionnement du genre de l'autoportrait, dans une dimension, donc transversale : que dit cette catégorie artistique de son créateur ? La grille de lecture théorique qui conviendrait pour établir une étude raisonnée, serait celle de la psychologie de l'art. Et quelle frontière délimite ce genre ? Car on a bien pu déduire, comme fruit de cette exploration dans les peintures de Rusiñol, que l'artiste a projeté son être dans l'œuvre ; non pas en traits physiques, mais en tant que questionnement de son « être-là », l'intériorité de son être et de sa pensée la plus profonde et, par conséquent, la plus intime. Et lors de cette exploration des différentes représentations de l'artiste, on a pu voir que l'élément végétal est celui qui vient former la figure de l'artiste lui-même, mais aussi celle, quelquefois, des autres personnes anonymes : rappelons la jeune fille mourante qui se « tord » comme un iris, dans l'œuvre *El Pati Blau*, du même titre que ses nombreux tableaux qui retranscrivent cette même inquiétude funeste en fond, derrière un premier niveau de lecture qui nous a conduit vers un intertexte chrétien et un catalanisme traditionnel. De même dans l'œuvre *La casa del silenci*, nous avons noté la description faite avec des éléments floraux des « hystériques » présentes dans cette « maison du silence » : « (...) *arraulides com si fossin flors d'estufa, ó caient com fulles seques* (...) »⁴⁶⁵.

La vie, la souffrance ou la mort, mêlées toutes trois au cycle de la nature végétale, voilà ce qui démontre une nouvelle forme qui vient, s'entremêlant au fond, donner un nouveau portrait des tourments humains. Le fond et la forme en symphonie pour donner sens, en dépassant la structure visible pour apercevoir le champ du social inscrit dans l'œuvre. Victor Hugo (1802-1885), dans son ouvrage *L'utilité du Beau*, qui interroge les aspects historiques et idéologiques de sa littérature, nous explique ceci, concernant le rapport ténu entre la forme et le fond, ou l'idée :

Forma, la beauté. Le beau, c'est la forme. Preuve étrange et inattendue que la forme, c'est le fond. Confondre forme avec surface est absurde. La forme est essentielle et absolue ; elle vient des entrailles mêmes de l'idée. Elle est le Beau ; et tout ce qui est beau manifeste le vrai.⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ RUSIÑOL, Santiago, « La casa del silenci », in *Pèl i Ploma*, n°80, 1er septembre 1901, en ligne <<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/pelploma/id/171/rec/76>>, consulté en septembre 2015, p.103 : « (...) recroquevillées comme si elles étaient des fleurs de radiateur, ou tombant comme des feuilles sèches (...) ».

⁴⁶⁶ LAFORGUE, Pierre, *Hugo, romantisme et révolution*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2001, 272p., p.59.

Claude Duchet, dont les propos ont été repris par le travail d'Adama Samake, rappelle que, concernant le lien entre la poétique et le social qui interagissent en fluctuation, au sein-même de l'œuvre :

La sociocritique voudrait s'écarter à la fois d'une poétique des restes qui décante le social, et d'une politique des contenus qui néglige la textualité (...). Le champ ainsi ouvert est celui d'une sociologie de l'écriture, collective et individuelle, et d'une poétique de la socialité.⁴⁶⁷

Cette approche de l'acte créatif et du produit culturel est une clé théorique, qui pourrait apporter une grille de lecture du « fait culturel », notamment concernant les pistes de recherche énumérées antérieurement. Voir et comprendre le non-visible, sous-tendu par la « socialité », permet d'accéder à un corrélat de significances qui peuvent apporter, si ce n'est des réponses immuables, du moins des terrains de réflexion fructueux pour la construction d'une lecture de l'Art.

⁴⁶⁷ SAMAKE, Adama (Dir.), *Regards croisés sur les écoles de sociocritique : de la sociabilité et du renouveau de la sociocritique*, p.31.

BIBLIOGRAPHIE

Théories de l'intimisme et de l'identité

- BERNARD-GRIFFITHS, Simone et al. (Dir.), *Jardins et intimité dans la littérature européenne*, Actes du colloque du Centre de Recherches révolutionnaires et romantiques (Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 22-24 mars 2006), Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.

- BESSIERE, Jean, *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, Ed. Harmattan, 2002.

- BOURDIEU, Pierre, « L'identité et la représentation », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 35, novembre 1980. L'identité. pp. 63-72.

- BURNET, Eliane, BOUVIER, Pascal, LENOIR-BELLE Catherine (et al.), *Sémiologie du secret : représentation du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Ed. Aleph, Malissard, 2004.

- CHARAUDEAU, Patrick, *L'identité culturelle : le grand malentendu*, Actes du colloque du Congrès des SEDIFRALE, Rio, 2004, en ligne < <http://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-le-grand.html>>, consulté le 10 mai 2014.

- CHERQUI, Adeline, HAMMAN, Philippe, *Production et revendications d'identités : éléments d'analyse sociologique*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2009.

- DE WAELEHENS, Alphonse, « Heidegger », in *Les philosophes célèbres*, sous la dir. de Maurice MERLEAU-PONTY, Paris : Editions d'Art Lucien Mazenod, 1956.

- DUMAS, Claude (Dir), *L'Homme et l'espace dans la littérature, les arts et l'histoire en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle : études*, Actes du colloque de l'Université de Lille III, mai 1982, Presses Universitaires Septentrion, Lille, 1985.
- DU PONT, Diana C., « Le miroir et l'identité de soi », in *Le magazine Jeu de Paume*, 16 mars 2015, en ligne <<http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/03/florence-henri-le-miroir-et-lidentite-de-soi/>>, consulté en septembre 2015.
- GARCIA, Marie-Carmen, *L'identité catalane : analyse du processus de production de l'identité nationale en Catalogne*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1998.
- GROPPPO, Bruno, « Identité, identités dans l'Italie Républicaine », in *L'Italie à l'heure des bilans : la République italienne a cinquante ans*, Actes des journées de réflexion, mai-juin 1996, Montpellier, TRAMONTE, Massimo (Ed. scientifique), Edition Université Paul Valéry, Montpellier, 1998.
- HEIDEGGER, Martin, *Etre et Temps*, Ed. Gallimard, 1986.
- HEIDEGGER, Martin, *Remarques sur art, sculpture, espace (1964)*, Ed. Rivages, 2009.
- JACOB SUBRENAT, Virginie, « Du sujet renaissant de l'intimité à l'intime révélés dans l'art », *Cliniques méditerranéennes*, 2009/2, n° 80, pp. 177-190.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la Raison Pure*
- LEGRAND, Francine-Claire, *James Ensor précurseur de l'art moderne*, Editions Renaissance Du Livre, Waterloo, 1999.
- MADELENAT, Daniel, *L'intimisme*, Presses universitaires de France, Paris, 1989.
- MOZZICONACCI, Vanina, « Une peinture de l'espace intime », in *Raison Publique*, 31 mai 2012, en ligne <<http://www.raison-publique.fr/article541.html>>, consulté en septembre 2015.

- NEEFS, Jacques, « La profondeur spéculaire », in *littérature*, n°125, 2002, *L'œuvre illimitée*, p.111-126, en ligne <[/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2002_num_125_1_1751](http://web.revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2002_num_125_1_1751)>, consulté en septembre 2015.

- SERVOISE, Sylvie, « L'art de l'intime », in *Raison Publique*, 31 mai 2012, en ligne <<http://www.raison-publique.fr/article413.html>>, consulté en septembre 2015.

- Société des études romantiques et dix-neuviémistes, *Intime, intimité, intimisme*, actes du colloque organisé par la Société des études romantiques et par le centre de recherche spécialisée Lettres, art, pensée XIXe siècle (Lille, 20-21 juin 1973), Lille : Université de Lille III, Ed. Universitaires, 1976, 216 p.

- TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Ed. Arléa, Paris, 1995.

- TRENC BALLESTER, Eliseu (éd.) : *Au bout du voyage, l'île : mythe et réalité*, actes du colloque international organisé par le Centre de recherche VALS (Reims, décembre 1999), Reims : Presses universitaires de Reims, 2001, 247 p.

- WAJCMAN, Gérard, *L'œil absolu*, Ed. Denoël, 2010.

Théories de l'histoire de l'art et de l'esthétique moderniste

- ADORNO, Theodor Wiesengrund, « L'industrie culturelle », in *Communications*, 3, 1964, pp.12-18.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Théorie esthétique*, Editions Klincksieck, Paris, 2011.
- ARASSE, Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Ed. Flammarion, Paris, 1992.
- ARCANGELI, Francesco, *Des romantiques aux impressionnistes*, Ed. G. Monfort, Paris, 1995.
- BARTOLENA, Simona, *L'impressionnisme : les artistes et les œuvres qui ont transformé l'art moderne*, Ed. Solar, Paris, 2003.
- BUISSIÈRE, Évelyne, *L'œuvre comme contradiction vivante : Adorno*, avril 2006, en ligne <<http://www.lettres-et-arts.net/arts/art-objet-pensee-philosophique/oeuvre-comme-contradiction-vivante-adorno+214>>, consulté en avril 2015.
- CASTELLANOS, Jordi, « Modernisme i nacionalisme », in *L'Avenç, Catalanisme, història, política i cultura*, Barcelona, 1986, pp.21-38.
- CORTADA, Alexandre, « Els pintors catalans a Madrid », in *L'Avenç*, IV, n°10, octobre 1892, pp.315-317.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, *La lecture de l'art*, Ed. Klincksieck, Paris, 2008.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, *Les théories de l'art – Philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, Ed. Vuibert, Paris, mai 2009.
- CLAY, Jean, *De l'impressionnisme à l'art moderne*, Ed. Hachette Réalités, 1984.

- COLL I MIRABENT, Isabel, « Mas i Fontdevila, part d'un binomi fundador de l'escola luminista de Sitges », *D'art*, n°6-7, Universitat de Barcelona, mai 1981.

- DOÑATE, Mercè, FONDEVILLA, Mariàngels, MENDOZA, Cristina, QUILEZ I CORELLA, Francesc, *El modernisme a les col·leccions del MNAC*, Ed. MNAC – LUNWERG, Barcelona, 2010.

- ECO, Umberto, *Histoire de la beauté*, Ed. Flammarion, Paris, 2010.

- FALGÀS, Jordi (et al.), *Barcelona and Modernity : Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*, Editions Yale University Press, 2006.

- FERRIER, Jean-Louis, MONNERET, Sophie, *L'aventure de l'art au XIXe siècle*, Ed. Hachette, Paris, 2008.

- FERRY, Luc, *Le sens du beau : aux origines de la culture contemporaine*, Ed. LGF, 2008.

- FONTBONA, Francesc, JORBA, Manuel, *El Romanticisme a Catalunya : 1820 – 1874*, Edicions Pòrtic, 1999.

- GOMBRICH, E., H., *Ideales e ídolos – ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1981.

- MAESTRE ABAD, Vicente, « Del arte ornamental. La formación escolar del artista industrial barcelonés en época isabelina », in *Locus Amœnus*, 8, 2005-2006, pp.279-305, en ligne <<http://revistes.uab.cat/locus/article/view/v8-maestre/172-pdf-es>>, consulté en mars 2016.

- PEYLET, Gérard, *Les mythologies du jardin de l'antiquité à la fin du XIXe siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, 293 p.

- POUIVET, Roger, « Ressources : The Routledge Companion to Aesthetics et The Oxford Handbook of Aesthetics », in *Revue francophone d'esthétique*, en ligne <<http://www.r-f-e.net/archivesactualites04.php>>, consulté en octobre 2013.

- PRECKLER, Ana María, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Volum 1, Editorial Complutense, Madrid, 2003.

- PULIDO, TIRADO, Genara, *Literatura, Arte y Sociedad – Estudios comparados*, Vol. XVIII, 1, Ed. du Centre d'études et de recherches sociocritiques, 2003.

- ROBERT, Franck, *Phénoménologie et ontologie – Merleau-Ponty lecteur de Husserl et Heidegger*, L'Harmattan, Paris, 2005.

- SALA, Teresa-M., *El Modernisme*, Edicions Angle Editorial, Manresa, 2008.

- TRENC BALLESTER, Eliseu, *Les Arts Graphiques de l'époque moderniste à Barcelone*, sous la direction de Paul Guinard, Sorbonne nouvelle-Paris III, 1974.

- TRENC BALLESTER, Eliseu, « Esteticisme i Modernisme a les arts del llibre », in *L'Avenç*, n°98, pp. 42-44, Barcelona, 1986.

- VIGNERON, Denis, *La création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne, 1898-1931*, Editions Publibook, 1 janvier 2009, 634 pages.

Théories de sociocritique et de sémiologie

- BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Gallimard, Paris, 1980.
- BERTHET-CAHUZAC, Catherine, *Analyse sociocritique des langages verbaux et non verbaux*, [S.I.], Montpellier, 1999.
- BOYER, Henri, *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, Tome 5, Expressions artistiques, Actes du colloque international de Montpellier, 21, 22 et 23 juin 2006, Université Paul Valéry, organisé par l'Atelier de recherche en sociolinguistique et d'étude des représentations, L'Harmattan, Paris, 2007.
- BRINKMANN, Enrique, *Semiótica textual de un discurso plástico*, Editions du C.E.R.S, Université Paul Valéry, 1981.
- CARANI, Marie, *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, Ed. Septentrion, Québec, 1992.
- CROS, Edmond, *La sociocritique*, L'Harmattan, Paris, 2003
- « CROS, Edmond, *La sociocritique*, L'Harmattan, Paris, 2003, 206 pages », *Cahiers de Narratologie*, en ligne <<http://narratologie.revues.org/33>>, consulté en mars 2012.
- CROS, Edmond, *Le sujet culturel, sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- CROS, Edmond, « Pour une sémiotique de la discordance », in *La sociocritique d'Edmond Cros*, en ligne <<http://sociocritique.fr/spip.php?article11>> (21 novembre 2006), consulté en mars 2012.
- DUBOIS, Jacques, « Code, texte, métatexte », in *Littérature*, n°12, décembre 1973, pp.3-11, en ligne <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1973_num_12_4_1985>, consulté en septembre 2015.

- ECO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001.

- ECO, Umberto, *La production des signes*, Ed. Librairie générale française, Paris, 1992.

- ECO, Umberto, *Le signe*, Ed. Labor, Bruxelles, 1990.

- HEBERT, Louis, *Le plaisir des sens : euphories et dysphories des signes*, Presses de l'Université Laval, Québec, 2007.

- JAPPY, Tony, « Sémiotiques du texte et de l'image », in *Protée*, vol. 26, n° 3, 1998, p. 25-34.

- KRISTEVA, Julia, « Le texte clos », in BARTHES, Roland (Dir.), *Langages – Linguistique et littérature*, volume 3, n°12, pp.103-125, Éditions Didier / Larousse, Paris, décembre 1968.

- KRISTEVA, Julia, *Semiotica 1*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2001.

- KRISTEVA, Julia, *Semiotica 2*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1981.

- LAFORGUE, Pierre, *Hugo, romantisme et révolution*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2001, 272p.

- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette, *Entre-dialogues avec Bakhtin ou sociocritique de la (dé)raison polyphonique*, Ed. Rodopi B. V., Amsterdam – Atlanta, GA 1992.

- MARTI, Marc, « Edmond Cros, *Le sujet culturel, sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005, 270 p. », *Cahiers de Narratologie*, mis en ligne le 15 juillet 2010 <<http://narratologie.revues.org/597>>, consulté en septembre 2015.

- MEIZOZ, Jérôme, « De la sociocritique à l'ethnocritique et au-delà : vers un carrefour de méthodes », in *Socius*, en ligne <<http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/24-reeditions-de-livres/carrefours-de-la-sociocritique/129-de-la-sociocritique-a-l-ethnocritique-et-au-dela-vers-un-carrefour-de-methodes#fn2>>, consulté en septembre 2015.

- ODGEN, Charles Kay, RICHARDS, Ivor Armstrong, *The meaning of meaning : A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, (1923), Éditions Broché, Paris, 1989.

- PIERCE, Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, Editions du Seuil, Paris, 1978.

- POPOVIC, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », in *Pratiques*, 2011, mis en ligne le 13 juin 2014, <<http://pratiques.revues.org/1762> >, consulté en septembre 2015.

- PRUD'HOMME, Johanne, GUILBERT, Nelson, « La littérarité et la signifiante », in *Signo*, en ligne <<http://www.signosemio.com/riffaterre/litterarite-et-signifiante.asp>>, consulté en octobre 2013.

- SAMAKE, Adama (Dir.), *Regards croisés sur les écoles de sociocritique : de la sociabilité et du renouveau de la sociocritique*, Editions Publibook, 23 avril 2015.

- WARLEY, Jorge, *Qué es la semiología ? Didáctica de los signos y los discursos sociales*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2011.

Histoire européenne et histoire sociale et intellectuelle de Catalogne

- ABELLÓ I GÜELL, Teresa, « Intents d'institutionalització i discrepàncies ideològiques – La Internacional Anarquista a final del segle XIX », in *L'Avenç*, n°98, pp.20-24, Barcelona, novembre 1986.
- ALÉN GARABATO, Carmen, *L'éveil des nationalités et les revendications linguistiques en Europe (1830-1930)*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2005.
- ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater Dolorosa – La idea de España en el siglo XIX*, Penguin Random House Grupo Editorial España, 2010.
- ANGUERA, Pere, *L'onze de setembre : història de la Diada (1886-1938)*, Edicions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2008.
- ASSANGONE NKOULOU épse MVE MBEGA, Angeline, « Les nationalismes basque et catalan sont-ils solubles dans la démocratie espagnole ? », *Annales de l'Université Omar Bongo*, n°13, 2007, pp.33-52, en ligne <http://pug-uob.org/pdf/Annales/auteurs/nationalismes_basque_catalan.pdf>, consulté en avril 2015.
- Association Française des Catalanistes, *Els Països catalans i el Mediterrani : mites i realitats*, Actes du second colloque de l'Association Française des Catalanistes, Rennes, 1999, Publications de l'Abadia de Montserrat, 2001.
- AUBERT, Paul, *Les espagnols et l'Europe (1890-1939)*, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 1992.
- AYMES, Jean-René (Dir), SALAÛN, Serge (Dir), *Les fins de siècles en Espagne*, colloque international tenu à l'Université Sorbonne nouvelle, Paris III, les 25 – 27 mai 2000, organisé par le Centre de recherche sur l'Espagne contemporaine, Presses Sorbonne nouvelle, Paris, 2003.
- BALCELLS, Albert (Dir), *Història de Catalunya*, Edicions L'esfera dels llibres / La Butxaca, Barcelona, 2006.

- BERSTEIN, Serge, MILZA, Pierre, *Initial – Histoire de l'Europe du XIXe siècle au début du XXIe siècle*, Editions Hatier, Paris, 2006.

- BONELLS, Jordi, *Les nationalismes espagnols (1876-1978)*, Editions du Temps, Paris, 2001.

- CABALLERO, Oscar, OUVRY-VIAL, Brigitte, *Barcelone : Baroque et moderne : l'exubérance catalane*, Ed. Autrement, Paris, 1992.

- CABANA, Francesc, *La burgesia catalana – una aproximació històrica*, Edicions Proa, Barcelona, 1996.

- CANAL, Jordi, *Histoire de l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours : politique et société*, Editions Armand Colin, Paris, 2014.

- CAPDEVILA, Jaume, « Centenari del Cu-cut ! », *Núvol – el digital de cultura*, *El web negre*, 04 août 2012, Barcelona, en ligne < <http://www.nuvol.com/noticies/centenari-del-cu-cut/>>, consulté en mai 2014.

- CAPDEVILA, Joaquim, LLADONOSA Mariona, SOTO, Joana, *Imaginaris nacionals moderns. Segles XVIII – XXI*, Edicions de la Universitat de Lleida, 6 avril 2015.

- CASASSAS, Jordi, (sous la dir. de), *Catalanisme : politique et culture – Catalanismo : política i cultura*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2011, (Coll. Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne, 45).

- CASASSAS, Jordi, *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya : materials per a un assaig d'història cultural del món català contemporani, 1808 – 1975*, Ed. Pòrtic, Barcelona, 1999.

- CASASSAS, Jordi, « La biografia històrica a la Catalunya contemporània (notes sense ànim d'exhaustivitat) », in *Cercles – Revista d'Història Cultural*, n°10, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, janvier 2007.

- CASASSAS, Jordi, *La fàbrica de les idees – Política i cultura a la Catalunya del segle XX*, Editorial Afers, Catarroja, Barcelona, 2009.

- CASASSAS, Jordi, « La institucionalització de la cultura a la fi del segle XIX », in *1898 : entre la crisi d'identitat i la modernització*, Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998, Vol.II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000.

- CASASSAS, Jordi, SANTACANA, Carles, *Le nationalisme catalan*, Ed. Ellipses, Paris, 2004.

- CASASSAS, Jordi, « L'Escola de Treball de Barcelona - introducció », in *L'Avenç*, n°99, pp.14-18, Barcelone, décembre 1986.

- CASASSAS, Jordi, *Les identitats a la Catalunya contemporània*, Ed. Galerada, Cabrera de Mar, 2009.

- CASASSAS, Jordi (Dir), « Premsa cultural i intervenció política dels intel·lectuals a la Catalunya contemporània (1814-1975) », in *Cercles – Revista d'Història Cultural*, n°1, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005.

- CASTELLÀ, Raquel, RUIZ, Isabel (Dir), *300 onzes de setembre – 1714-2014*, Ed. Generalitat de Catalunya, Museu d'Història de Catalunya, Barcelona, 2014.

- CATTINI, Giovanni C., « Els antecedents de la crisi de l'Estat liberal a espanya i a Itàlia : una visió comparada (1875-1895) », in *Cercles – Revista d'Història Cultural*, n°6, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, janvier 2003.

- CATTINI, Giovanni C. et al. (Dir.), « Els portaveus culturals a l'espai mediterrani », in *Cercles – Revista d'Història Cultural*, n°6, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, janvier 2003.

- CATTINI, Giovanni C., GHANIME, Albert, « La biografia històrica », in *Cercles – Revista d'Història cultural*, n°10, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, janvier 2007.

- Centre d'études ibériques et ibéro-américaines du XIXe siècle, *Nationalisme et cosmopolitisme dans les littératures ibériques au XIXe siècle*, Actes du 1er colloque, 15-16 décembre 1973, Editions Presses Universitaires Septentrion, Lille, 1975.

- CHARLE, Christophe, *Les intellectuels en Europe au XIXe siècle - Essai d'histoire comparée*, Editions du Seuil, Paris, 1996.

- COLL I AMARGÓS, Joaquim, LLORENS I VILA, Jordi, *Els quadres del primer catalanisme (1882-1900)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000.

- COSTA, Óscar, GUIRAO, Antoni, « El paper d'un portaveu vist des de « la Catalunya », in *Cercles – Revista d'Història Cultural*, n°6, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, janvier 2003.

- CULTIAUX, Yolaine, *Le nationalisme comme différentialisme intégrateur : le catalanisme face à l'Etat espagnol et à la construction européenne*, Thèse de Doctorat sous la Direction de DABENE Olivier, Université d'Aix-Marseille 3, 1999.

- DOREL-FERRE, Gracia et al., *Comme une étoffe déchirée – Les Catalognes avant et après le traité des Pyrénées*, Actes des premières rencontres d'Histoire de l'Association Française des Catalanistes, 9-10 octobre 2008, Ed. Trabucaire, Canet, 2012.

- DUARTE I MONTSERRAT, Àngel, *Pere Coromines : del republicanisme als cercles llibertaris (1888-1896)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1988.

- DURAN I TORT, Carola, « *La Renaixença* », *primera empresa editorial catalana*, Thèse de Doctorat, Universitat de Barcelona, 1999, Publicacions de la Abadia de Montserrat, Barcelona, 2001.

- FERRER I MALLOL, Maria Teresa (Dir.), *La Generalitat de Catalunya a través dels segles – commemoració dels 650 anys de la Generalitat*, Ed. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2011.

- FRADERA, Josep, « Catalanisme : histoire d'un concept », *La vie des idées*, 26 janvier 2010, en ligne <<http://www.laviedesidees.fr/Catalanisme-histoire-d-un-concept.html>>, consulté en avril 2015.

- GHANIME, Albert (Dir.), *Les identitats a la Catalunya contemporània*, in *Historica.cat*, 8 (5 avril 2010), en ligne <<http://www.historica.cat/?cat=21>>, consulté en mai 2011.

- GHANIME, Albert, « Reflexiones y datos sobre la biografía histórica en España (personajes contemporáneos) », in *Cercles – Revista d'Història Cultural*, n°10, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, janvier 2007.

- GÓMEZ, Paquita, « Grups intel·lectuals a la Barcelona del segle XIX (1854-1868) », in *Cercles – Revista d'Història Cultural*, n°6, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, janvier 2003.

- GRIFELL I PONS, Lluís, *Catalunya, llegendes i veritats*, Zenobita Edicions, avril 2011.

- GUSTÀ, Marina, CASACUBERTA, Margarida, *De rusiñol a Monzó : humor i literatura*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Montserrat, 1996.

- HOBSBAWM, Eric, *Nations et nationalisme depuis 1780*, Editions Gallimard, Paris, 1992.

- IZQUIERDO BALLESTER, Santiago, « Pere Coromines (1870-1939). Política, cultura i economia », in *Cercles : revista d'història cultural*, n°1, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998.

- JEANNENEY, Jean-Noël, « La Catalogne, toujours dissidente – jusqu'où ? », *Concordance des temps*, France Culture, 5 octobre 2013, en ligne <<http://www.franceculture.fr/emission-concordance-des-temps-la-catalogne-toujours-dissidente-jusqu-ou-2013-10-05>>, consulté en avril 2015.

- LLADONOSA LATORRE, Mariona, *La construcció de la catalanitat. Evolució de la concepció d'identitat nacional a Catalunya 1860-1990*, Edicions de la Universitat de Lleida, 2013.

- LOYER, François, *L'art nouveau en Catalogne : 1888 – 1929*, Ed. La Bibliothèque des Arts, Paris, 1991.

- MARFANY, Joan-Lluís, *La cultura del catalanisme – el nacionalisme català en els seus inicis*, Ed. Empúries, Barcelona, 1995.

- MARFANY, Joan-Lluís, « Decadència i Renaixença en la història lingüística i cultural de Catalunya : necessitat d'una revisió radical », *Jornada 10 Anys de Filologia catalana a la UOC*, El camí de la recerca – en ligne <<http://www.youtube.com/watch?v=PTn1qqskMRY>>, consulté en mai 2014.

- MENJOT, Denis, *Les Espagnes médiévales 409-1474*, Editions Hachette, Paris, 1996, 256p.

- MOISAND, Jeanne, « Protectionnisme et naissance du catalanisme », *La vie des idées*, 25 mars 2010 – en ligne <<http://www.laviedesidees.fr/Protectionnisme-et-naissance-du.html>>, consulté en avril 2015.

- MOISAND, Jeanne, SUHAMY, Ariel, « La Catalogne, une identité débattue », *La vie des idées*, 26 janvier 2010 – en ligne <<http://www.laviedesidees.fr/La-Catalogne-une-identite-debattue-969.html>>, consulté en avril 2015.

- MOLAS, Joaquim, FONTBONA, Francesc, CACHO VIU, Vicente, (et al.) (éd.) : *1898, entre la crisi d'identitat i la modernització : actes del Congrés Internacional*

celebrat a Barcelona (Barcelone, 20-24 avril 1998), Vol. II, Barcelona : Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.

- PAGÈS RUIZ, Eduard, *Utilitat i obrerisme a la Catalunya del segle XIX (1868-1898)*, Thèse de Doctorat sous la Direction de Ramon CASTERÀS ARCHIDONA, Universitat de Barcelona, mars 2007.

- PANYELLA, Vinyet, (Dir.), *Ier simposi Internacional sobre el Noucentisme 2014*, Actes du colloque organisé par le *Consorci del Patrimoni de Sitges*, Barcelone et Sitges, 28, 29 et 30 novembre 2014, en ligne, <<http://museusdesitges.cat/ca/videos>>, consulté le 17 mars 2015.

- PELLISTRANDI, Benoît (Dir), SIRINELLI, Jean-François (Dir), *L'histoire culturelle en France et en Espagne*, Ed. Casa de Velázquez, Madrid, 2008.

- PERMANYER, Lluís, *Vides privades de la Barcelona burgesa*, Angle Editorial, Barcelona, 2011.

- PEYTAVI DEIXONA, Joan, « Les sources et la langue de la « mémorialistique » : l'exemple catalan », in JANÉ, Oscar, POUJADE, Patrice (Dir.), *Memòria personal : construcció i projecció en primera persona a l'època moderna*, Casa de Velázquez, Madrid, 2015, pp.141-148.

- PRAT DE LA RIBA, Enric, *La nacionalitat catalana*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

- PUIGVERT I SOLÀ, Joaquim, « Una eina per a treballar el segle XIX », in *Cercles – Revista d'Història Cultural*, n°6, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, janvier 2003.

- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris, 2000, 672p.

- ROURA I AULINAS, Lluís, « Histoire nationale et histoire régionale en Espagne, XIXe et XXe siècles. Le cas de la Catalogne », *Revista HmiC*, numéro IV, Universitat

Autònoma de Barcelona, 2006, en ligne
<www.raco.cat/index.php/HMIC/article/viewFile/53284/61314>, consulté en avril 2015.

- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi, *Història de la literatura catalana : volum II*, Departament de cultura de la Generalitat de Catalunya, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1984.

- RUHLMANN, Jean, *Histoire de l'Europe au XXe siècle – 1900 – 1918*, Editions Complexe, Paris, 1994.

- SALA, Teresa-M. (Dir.), *Pensar i interpretar l'oci : passatemps, entreteniments, aficions i addicions a la Barcelona del 1900*, Edicions Universitat de Barcelona, 2012.

- SÁNCHEZ, Alejandro, *Barcelone 1888-1929 : modernistes, anarchistes, noucentistes : ou la création fiévreuse d'une nation catalane*, Ed. Autrement, Paris, 1992.

- SÀNCHEZ, Àlex, « *Els fabricants d'indianes : orígens de la burgesia industrial barcelonina* », in *Quaderns d'Història* n°17, Barcelone, 2011.

- SECO SERRANO, Carlos, *Alfonso XIII y la crisis de la Restauración*, Ediciones Rialp, Madrid, 1979.

- SIGUAN, Miguel, *L'Europe des langues*, Editions Mardaga, Paris, 1996.

- SMITH, Angel, *The origins of Catalan Nationalism, 1770 – 1898*, Editions Palgrave Macmillan, 26 mars 2014.

- TERMES, Josep, *Federalismo, anarcosindicalismo y catalanismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1976.

- TERMES, Josep, *Història del catalanisme fins al 1923*, Edicions ECSA, Barcelona, 2000.

- TETART, Frank, « Les nationalismes « régionaux » en Europe, facteur de fragmentation spatiale ? », *L'Espace Politique*, 11 / 2010-2, 15 novembre 2010, en ligne <<http://espacepolitique.revues.org/1647> ; DOI : 10.4000/espacepolitique.1647>, consulté en avril 2015.

- TETART, Frank, « UE – Nationalismes régionaux : vers une fragmentation accrue de l'Europe ? », *La revue géopolitique*, 6 janvier 2013, en ligne <<http://www.diploweb.com/UE-Nationalismes-regionaux-vers.html>>, consulté en avril 2015.

- VICENS VIVES, Jaume, *Industrials i polítics del segle XIX*, Editorial Vicens Vives, Barcelona, 2010.

- VICENS VIVES, Jaume, *Notícia de Catalunya*, Editorial La Butxaca, Barcelona, 2013.

- VILAR, Pierre, *La Catalogne dans l'Espagne moderne : recherches sur les fondements économiques des structures nationales*, 3 Tomes, S.E.V.P.E.N, 1962.

- VILAR, Pierre, « La vie industrielle dans la région de Barcelone », in *Annales de Géographie*, t.38, n°214, 1929, pp.339-365, en ligne <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/geo_0003-4010_1929_num_38_214_9775>, consulté en juillet 2015.

- YETANO, Ana, « A la conquesta de la societat burgesa – L'educació com a apostolat », in *L'Avenç – Revista d'història* n°96, pp.18-25, Barcelona, septembre 1986.

- ZIMMERMANN, Marie-Claire et al., Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatures Catalanes, Vol. II, Universitat de Paris IV – Sorbonne, 4-10 septembre 2000, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, septembre 2003.

Biographies et analyses artistiques de Santiago Rusiñol

- CAPDEVILA, Carles, *Santiago Rusiñol*, Llibreria Catalònia, Barcelona, 1925.
- CASACUBERTA, Margarida, *Els noms de Rusiñol*, Ed. Quaderns Crema, Barcelona, 1999.
- CASACUBERTA, Margarida, “Santiago Rusiñol, narrador”, in *Obra Completa de Santiago Rusiñol*, en ligne <<http://taller.iec.cat/OCSR/documents/Casacuberta.pdf>>, consulté en octobre 2013.
- CASACUBERTA, Margarida, *Santiago Rusiñol : vida, literatura i mite*, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1997.
- CASTELLANOS, Jordi, « Rusiñol i Casellas : la introducció del Simbolisme a Catalunya », in Centre d'Etudes Catalanes, *Santiago Rusiñol et son temps*, actes du colloque international, 14-15 janvier 1993, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Editions hispaniques, Paris, 1994.
- COLL I MIRABENT, Isabel, *Enric Clarasó, Ramón Casas i Santiago Rusiñol, com a nucli de la renovació de l'escultura i la pintura a Barcelona, en el trànsit del segle XIX al segle XXI*, Edicions Universitat de Barcelona, Centre de Publicacions, Intercanvi Científic i Extensió Universitària, Barcelona, 1986.
- COLL I MIRABENT, Isabel, *Exposició cinquantenari de la mort de Santiago Rusiñol : assaig sobre les diferents etapes pictòriques : Palau Maricel, Sitges, 13 de juny – 26 d'agost 1981*, Edicions Gràfiques Puig, Sitges, 1981.
- COLL I MIRABENT, Isabel, PLANES, Ramon, SALVAT, Ricard, « Santiago Rusiñol (1861-1931) : una personalitat heterodoxa : als cinquanta anys de la seva mort », in *L'Avenç*, n°39, pp.23-40, juin 1981.
- ESCOBEDO, Joana, *Santiago Rusiñol (1861-1931)*, Diputació de Barcelona, décembre 1981.

- FOLCH I TORRES, Joaquim, *El Cau Ferrat i la museïtzació del modernisme*, Curbet Edicions, Girona, 2013.

- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, « Santiago Rusiñol », « Los libros », in *Renacimiento*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2002.

- LAPLANA, Josep de C., *Santiago Rusiñol, el pintor, l'home*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995.

- LAPLANA, Josep, PALAU RIBES O'CALLAGHAN, Mercedes, *La pintura de Santiago Rusiñol – Obra completa*, Editorial Mediterrània, Barcelona, 2004.

- MARTINEZ SIERRA, Gregorio, *Renacimiento*, Tome II, Editorial Renacimiento, Séville, 2002.

- MOLAS, Joaquim, *Santiago Rusiñol, l'artista total*, Edicions Proa, Barcelona, 2007.

- PANYELLA, Vinyet, *Paisatges i escenaris de Santiago Rusiñol: París, Sitges, Granada*, Ed. L'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000.

- PANYELLA, Vinyet, *Santiago Rusiñol: paisatges i amistats*, Edicions Viena, Barcelona, 2007.

- PANYELLA, Vinyet, *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*, Edicions 62, 2003, 616 pages.

- PLA, Josep, *Santiago Rusiñol i el seu temps*, Edicions Destino, Barcelona, 2002.

- QUINCY, Aitor, « Lluisa Denís i Maria Rusiñol, les dones del Cau Ferrat », in *Coup de fouet* 21, 2013, en ligne <http://www.artnouveau.eu/upload/magazine_pdf/21_feminal.pdf>, consulté en décembre 2013.

- RAILLARD, Edmond, « De la marginalité à l'intégration : le conflit intellectuels/bourgeoisie dans l'œuvre littéraire de Santiago Rusiñol », in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Tome 17, 1981, pp. 347-368, en ligne <[/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230x_1981_num_17_1_2352](http://web.revues/home/prescript/article/casa_0076-230x_1981_num_17_1_2352)>, consulté en septembre 2015.

- RUSIÑOL, Maria, *Santiago Rusiñol : vist per la seva filla*, Barcelone, Ed. Aedos, 1955.

- SAZATORNIL RUIZ, Luis, JIMÉNO, Frédéric, *El arte español entre Roma y Paris (siglos XVIII y XIX) : intercambios artísticos y circulación de modelos*, Ediciones Casa de Velázquez, Madrid, 2014.

- VALLÈS, Eduard, *Picasso versus Rusiñol*, Edicions Institut de Cultura de Barcelona, Barcelona, 2010.

- ZANETTA, María Alejandra, *La pintura y la prosa de Santiago Rusiñol : un estudio comparativo*, Ediciones Universitas Castellae, Valladolid, 1997.

Ouvrages de Santiago Rusiñol

- RUSIÑOL, Santiago, *El indiano*, Ed. Renacimiento, Madrid, 1912.
- RUSIÑOL, Santiago, *El jardí abandonat*, Barcelona, 1900, en ligne <http://taller.iec.cat/ocsr/documents/docs_pub/29.pdf>.
- RUSIÑOL, Santiago, *L'auca del Senyor Esteve*, Editions 62, Barcelona, 2006.

Revues culturelles et politisées fin XIXe – début XXe siècle

- *Bugadera, La*, 1897 – 1901, Barcelone, en ligne sur le site de *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* < <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/bugadera>>, consulté en mai 2014.
- *Catalònia*, 1898 – 1900, Barcelone, en ligne sur le site de *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* < <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/catalper>>, consulté en mai 2014.
- *Cu-Cut !*, n°1-518, 1902 – 1912, Barcelone, en ligne sur le site de *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* < <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/cucut/order/descr/page/1>>, consulté en mai 2014.
- *Esperit català, L'*, n°1-36, 1883 – 1884, Barcelone, en ligne sur le site de *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* < <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/esperitcat>>, consulté en mai 2014.
- *Esquella de la Torratxa, La*, n° 1-3096, 1872 – 1939, Barcelone, en ligne sur le site de *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* < <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/esquella>>, consulté en mai 2014.

- FIGUERAS, Gisela, *XI Col·loqui Aula de periodisme Diari de Barcelona*, 26 mai 2008, Arxiu Històric de Sabadell, Sabadell, en ligne <http://www.upf.edu/depeca/auladb/col_loquis/colo11.pdf>, consulté en juillet 2015.

- *Pèl i Ploma*, n° 1-100, 1899 – 1903, Barcelone, en ligne sur le site de *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* < <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/pelploma>>, consulté en mai 2014.

- *Poble català, El*, 1904 – 1918, Barcelone, en ligne sur le site de *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* < <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/poblecatala>>, consulté en mai 2014.

- *Quatre gats*, n°1-15, 1899, Barcelone, en ligne sur le site de *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques*, <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/quatregats>, consulté en mai 2014.

- *Renaixensa, La*, 1871 – 1898, Barcelone, en ligne sur le site de *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* < <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/renaixensa>>, consulté en mai 2014.

- *Rovell d'ou, Lo*, n°1-14, 1888 – 1903-1905, Barcelone, en ligne sur le site de *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* < <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/rovellou>>, consulté en mai 2014.

- *Vanguardia, La*, depuis 1881, Barcelone, en ligne sur le site de l'Hémérothèque de La Vanguardia <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/search.html>>, consulté en mai 2014.

- *Veü de Catalunya, La : setmanari popular*, 1891 – 1898, Barcelone, en ligne sur le site de *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* < <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/veucat>>, consulté en mai 2014.